

La adaptación del *Persiles* de Rojas Zorrilla bajo el prisma del teatro áulico

The *Persiles* of Rojas Zorrilla under the Perspective of the Golden Age Theatre

Juan Manuel Escudero Baztán

Universidad de Navarra
GRISO. Grupo de Investigación del Siglo de Oro
ESPAÑA
jescudero@unav.es

[*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 7.1, 2019, pp. 85-98]

Recibido: 07-05-2018 / Aceptado: 07-06-2018

DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2019.07.01.09>

Resumen. La adaptación de la novela cervantina *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* hecha por el dramaturgo Rojas Zorrilla es un buen ejemplo de lo que se denomina trasvase genérico. En este caso la versión del dramaturgo difiere en bastantes aspectos del relato cervantino seguramente por exigencias de la recepción de una obra teatral destinada a un público cortesano. Todo ello condiciona su escritura y la elección del género dramático.

Palabras clave. Rojas Zorrilla; *Persiles* y *Sigismunda*; género; estrategias; público cortesano.

Abstract. The adaptation of the Cervantes novel *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* made by the playwright Rojas Zorrilla is a good example of a generic transfer. In this case, the playwright's version differs in many aspects of the Cervantes narrative, probably due to the demands of the reception of a theatrical work intended for a courtly audience. These peculiarities influence his writing and the choice of the dramatic genre.

Keywords. Rojas Zorrilla; *Persiles* y *Sigismunda*; Genre; Strategies; Courtly Public.

La adaptación que hizo Rojas Zorrilla del *Persiles* cervantino es sin duda una obra primeriza, escrita seguramente para palacio pues se menciona en la primera noticia que se conserva de la actividad teatral de su autor: «Ante los reyes y

la corte, en El Pardo, el 23 de febrero de 1633, hizo la compañía de Luis López de Sustaete la comedia *Persiles y Sigismunda*, inspirada en la novela de Cervantes¹. Una alusión interna a la muerte de Gustavo Adolfo II de Suecia, que cayó en la batalla de Lützen (16 de noviembre de 1632) confirma que la obra se escribió a fines de 1632 o principios de 1633². Tenía entonces el autor veinticinco años, residía en Madrid desde el otoño de 1631 y era ya conocido como poeta y por haber entrenado con aplauso algunas comedias, tal y como lo testimonia la loa de Juan Pérez de Montalbán en su libro de 1632 *Para todos*: «Don Francisco de Rojas, poeta florido, acertado y galante, como lo dicen los aplausos de las ingeniosas comedias que tiene escritas³».

Sin embargo, la historia de la recepción textual de la comedia en cuestión pone de relieve un proceso de paulatino olvido que comenzó muy pronto y que culmina con la ausencia absoluta del título fuera del canon del propio dramaturgo. Antes de publicarse en la *Primera parte* de sus comedias⁴, la obra apareció, en partes de diferentes autores, reimpressiones incluidas, dos veces en 1636⁵, otras dos en 1638^{6,7} y una vez más en 1639, pero no vuelve a editarse más, salvo en la impresión de 1680 de las dos partes de sus comedias⁸. Se conservan también dos manuscritos, uno con letra del XVII y otro con letra del siglo XVIII⁹. Existe también una edición suelta, que por su tipología parece ser bastante temprana¹⁰. Y una traducción al italiano de la pluma de Marco Napolione con el título de *Persile e Segismonda a mediados del siglo XVII*, hoy en paradero desconocido¹¹. Todo parece indicar pues, que tras unos pocos años de éxito notable, la obra se eclipsa. No aparece en otras muchas partes de comedias que cuentan con obras de Rojas, en catorce por lo menos del siglo XVII, de 1638 a 1697, ni en ninguna posterior, ni en la *Colección general de comedias escogidas* (Madrid, 1652-1702), que incluye 21 comedias del autor ni en las Comedias escogidas de Rojas editadas por Mesonero Romanos,

1. Ver Ruiz Morcuende, 1956, p. xv. La noticia es recogida por Cotarelo, 1911. pp. 38 y 207.

2. Ver Pedraza Jiménez, 2003, p. 336. Estos son los versos en cuestión (cito siempre por la edición de García García-Serrano, 2009): «oye usted: quédese abajo / y dele mis encomiendas / —pues que al infierno camina— / si viere al rey de Suecia» (vv. 745-748).

3. Ver Montalbán, *Para todos*, Madrid, Imprenta del Reino, 1632, fol. 345v.

4. Ver Rojas Zorrilla, 1640.

5. En *Parte 29 de diferentes autores*, Valencia, Silvestre Esparza, Juan Sonzoni, 1936, y en *Parte 30 de comedias famosas de varios autores*, Zaragoza, Hospital Real y General de Nuestra Señora de Gracia, 1636.

6. En *Parte 30 de comedias famosas de varios autores*, Zaragoza, Hospital Real y General de Nuestra Señora de Gracia, 1638, y en *Parte 30 de diferentes autores*, Sevilla, Andrés Grande, 1638.

7. Ver *Parte 30 de comedias famosas de varios autores*, Zaragoza, Hospital Real y General de Nuestra Señora de Gracia, 1639.

8. Madrid, Lorenzo García de la Iglesia, 1680.

9. Madrid, Biblioteca Nacional de España, ms. 17062, y Londres, British Library, Add. 10.332-7, este con letra del XVIII.

10. Carece de pie de imprenta. De esta suelta solo se conserva un ejemplar en la biblioteca de la Universidad de Toronto, recogido en el catálogo de Molinaro, Parker y Rugg, 1959, núm. 518.

11. Ver González Cañal, 1999, p. 194 y García Barrientos, 2007, p. 77. Napolione fue un actor napolitano de mediados del siglo XVII que realizó varias traducciones de comedias españolas, de las que solo nos han llegado los títulos. Más detalles en González Cañal, 1999, p. 194n.

que selecciona 30 de ellas¹². La única edición moderna existente es la de García García-Serrano dentro de las *Obras completas* que lleva a cabo el Instituto Almagro de teatro clásico bajo la dirección de Felipe Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal¹³. La presencia en las tablas tampoco añade una nutrida presencia, aunque se registra un comentario de don Francisco de Avellaneda, que escribe en el manuscrito de la Biblioteca Nacional de España una censura cuanto menos curiosa: «he visto esta comedia de Persilis [*sic*] y Sigismunda muchas veces y siempre merez[e] su licencia de VS. para que se represente. Madrid a 20 de noviembre de 1674». Hay otras representaciones a lo largo del siglo XVII registradas en el DICAT, pero en resumidas cuentas parece ser que su éxito en las tablas fue bastante efímero para una obra supuestamente de éxito¹⁴: desde su estreno en 1633 hasta sus primeras impresiones (1636). Y como ocurre con otras obras de Rojas Zorrilla su presencia en las tablas decae notablemente a partir del siglo XVIII¹⁵. No obstante las motivaciones que le llevaron a Rojas a reescribir la obra cervantina a principios de la década de los años 30 tiene mucho que ver con el éxito que había gozado la obra cervantina a partir de su publicación en 1617. Pues entre esa fecha y 1630 se documentan al menos diez ediciones, lo que explicaría la difusión de la obra entre un público lector más o menos nutrido y relativamente entrenado en la novela cervantina. Es seguramente un poco aventurado pensar, como señala González Cañal¹⁶, que la motivación inmediata de la escritura de la novela fuera el episodio que se relata en el libro tercero donde aparece un poeta que al observar el lienzo en el que estaban pintados los trabajos de Periandro, le entran ganas de componer una comedia con sus aventuras¹⁷. Al poeta y a la supuesta comedia vuelve a aludir Sigismunda al final de la novela. De todos modos se trata de un género en boga como lo demuestran las adaptaciones de las *Etiópicas* de Heliodoro por parte de Montalbán (*Teágenes y Clariquea*), que sirvió después de inspiración directa para otra comedia de Calderón de la Barca (*Los hijos de la fortuna, Teágenes y Clariquea*). Y otros títulos de dramaturgos menores que siguen la estela de la novela de Heliodoro.

En trabajos anteriores bastante concienzudos, Cruz Casado, González Cañal, Scaramuzza Vidoni, García Barrientos y García García-Serrano¹⁸ se han ocupado

12. Madrid, Rivadeneyra, 1861; Madrid, Atlas (BAE, 54), 1952. Para más detalles sobre estos textos, ver González Cañal, Cerezo Rubio y Vega García-Luengos, 2006, pp. 325-329.

13. En vol. II de *Obras Completas* de Francisco de Rojas Zorrilla, 2009, pp. 191-297.

14. Ver Cruz Casado, 1993, p. 545.

15. Ver Andioc y Coulon, 1996. Lo mismo ocurre en los siglos XIX y XX (para más detalles ver Peláez Martín, 2000).

16. Ver González Cañal, 1999, p. 195.

17. Ver Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. J. B. Avalle-Arce, 1969, pp. 285 y 452. Aunque tal vez Rojas pudo tomar al pie de la letra la alusión cervantina: «Allí se vio él en el mayor que en su vida se había visto, por venirle a la imaginación un grandísimo deseo de componer de todos ellos una comedia; pero no acertaba en qué nombre la pondría, si la llamaría comedia, o tragedia, o tragicomedia, porque si sabía el principio, ignoraba el medio y el fin, pues aun todavía iban corriendo las vidas de Periandro y de Auristela, cuyos fines habían de poner nombre a lo que de ellos se representase» (cita en p. 285).

18. Ver respectivamente: Cruz Casado, 1993; González Cañal, 1999; SCARAMUZZA VIDONI, 2000; García Barrientos, 2007 y García García-Serrano, 2009.

de establecer las coordenadas principales de la adaptación de Rojas, señalando con profusión de detalles las semejanzas y diferencias que se plantean entre la novela cervantina y la comedia de Rojas. Como señala García García-Serrano¹⁹, «lo primero que hace Rojas es remodelar drásticamente el material narrativo en dramático, someterlo a los gustos de la época y ajustarlo a su patrón de componer tragedias [...] Simplifica en su *Persiles* el argumento de la novela, evitando intrigas secundarias y episodios paralelos. Prescinde de los excursos didácticos y morales y concentra el interés en los amantes».

Un poco más en detalle, Rojas se ciñe bastante a los cuatro primeros capítulos del relato cervantino en la jornada primera, en una serie de escenas de cierta complejidad escénica que entran de lleno en la estética propia de un teatro de proyección áulica. Sigismunda en traje de hombre y Persiles, que en este caso no aparece disfrazado de mujer como en el relato cervantino, se encuentran en poder de los bárbaros de la isla de Tile, cercana al polo norte, en situación desesperada. Gracias a la intervención del gracioso Tarimón logran escapar de los bárbaros, pero la fortuna los separa de nuevo. La confusión, el incendio del monte, la aglomeración de personajes en escena, el navío en el que se aleja Sigismunda, agravan los problemas que generaría la representación de esta obra. Los nombres ficticios de los personajes Periandro y Auristela también se introducen en la comedia, aunque su identidad se revela muy pronto. Personajes cervantinos como los bárbaros Bradamiro y Corsicurbo también aparecen e incluso cobran mayor importancia que en el relato que sirve de fuente.

No obstante, a partir de la jornada primera la trama se parta bastante de la novela cervantina. La segunda y tercera jornada se acercan más bien a una comedia de intriga que se desarrolla en la corte del rey Leopoldo de Dalmacia. Allí ha llegado Sigismunda, princesa de Balaquia, de la que se enamora el rey Leopoldo. Persiles, príncipe de Transilvania, estaba prometido desde tiempo atrás con Isabela, hermana de dicho rey. Con tal disculpa llega allí Persiles, aunque en realidad buscaba reunirse con su enamorada Sigismunda. La situación repite los amores cruzados entre el viejo rey Policarpo y Sigismunda y su hija Sinforosa con Persiles, tal y como aparece en el libro II de la novela cervantina. Incluso Isabela pide a Sigismunda que interceda por ella ante Persiles, lo que provoca los celos de ésta, al igual que en Cervantes. Los enamorados tratan de escapar y son apresados, siendo acusado Persiles de atentar contra la vida del rey Leopoldo. En la tercera jornada, tras seis años de cautiverio, Rojas introduce un largo parlamento en el que alternativamente los enamorados narran al rey Leopoldo todas sus aventuras pasadas, aprovechando Rojas para aludir a las diferentes peripecias por las que había atravesado la pareja a lo largo de su peregrinaje por tierras de Portugal, Francia e Italia, hasta llegar a Roma, en donde concluía la obra cervantina con un desenlace feliz. Sin embargo, Rojas continúa el relato de Cervantes con una nueva separación de los amantes que desembocará en su encuentro en la corte de Dalmacia. El relato de los enamorados conmueve al rey Leopoldo, pero cuando está a punto de liberarlos la noticia inventada por el gracioso Tarimón del ataque del rey de Balaquia y el hermano ma-

19. Ver García García-Serrano, prólogo a su edición del *Persiles* de Rojas, 2009, p. 168.

yor de Persiles, personaje que también aparecía al final de la novela cervantina, da un nuevo giro a la acción y la precipita irremediadamente a un final trágico. Los amantes son colocados en lo alto de dos torres gemelas para que contemplen la derrota de sus rescatadores y cuando Persiles trata de saltar para reunirse con su amada, se precipita al vacío, arrastrando a su caída a Sigismunda, consumiéndose así la tragedia.

Todo este sucinto resumen tiene como objeto señalar las líneas maestras de la reescritura de Rojas, mediatizadas sin duda por las dificultades inherentes de una reescritura intermodal e intergenérica propia de toda traslación de materia novelesca en materia dramática. En este sentido, el trabajo de García Barrientos debe ser considerado como uno de los escasos acercamientos que hay sobre este peculiar trasvase de géneros. Su estudio constituye, en conjunto, una lúcida teorización sobre los propósitos y límites de las reconstrucciones intergenéricas, con la intención de señalar en el caso de la comedia de Rojas los obvios problemas que presenta la estructura global de la comedia. Pero, los problemas de un trasvase intermodal resulta siempre más complejo porque opera en dos niveles. Uno resulta básico y es el proceso de escritura que convierte la materia narrativa en dramática. Sin embargo, hay otro nivel fundamental que guarda relación con la necesidad de escoger un molde dramático específico sobre el que verter la materia novelada. Como voy a señalar a continuación la elección de Rojas supuso una serie de alteraciones en la materia dramática que acarreó serios problemas de orden constructivo y estructural.

Como punto de partida se podría señalar de modo general que la materia narrativa de la novela bizantina²⁰ se acerca bastante a los postulados de la comedia palatina, pues el núcleo temático de ambos géneros muestran una serie de peripecias amorosas bajo un encuadre geográfico exótico (pero con desviaciones a veces hacia una isotopía fantástica). La sucesión constante de peripecias amorosas con abundantes tramas y subtramas que se cruzan, identidades escondidas, anagnórisis, encuentros imposibles y separaciones tienden a configurar un panorama de amores aparentemente imposibles que se resuelven rápidamente en un final feliz, donde los amantes ven recompensados sus sufrimientos. En este marco general cabría pensar en una fácil solución para Rojas de utilizar este molde genérico sin mayores problemas, que por otra parte es el tono general que adquiere la comedia de Rojas en su segunda jornada y parte de la tercera, donde se desarrolla una urdimbre de amores cruzados en un enclave geográfico muy propio de la comedia palatina como Dalmacia, pero donde la urdimbre desemboca con aparente sorpresa en un desenlace trágico que mediatiza la construcción global de la comedia y a mi modo de ver convierte la obra de Rojas en una comedia mediocre.

Pero Rojas hizo otra cosa y eligió otro marco genérico que puedo denominar como mixto. Su posición de poeta áulico de éxito²¹ durante esos años y la necesidad por tanto de escribir una obra para ser representada en palacio le obligó a considerar una estructura teatral que reflejase bien los principios constructivos de

20. Sobre aspectos relativos a la relación entre el género bizantino y la obra dramática de Rojas Zorrilla, ver González-Barrera, 2018.

21. Incluso por encima de Calderón en el primer lustro de la década de 1630. Ver Profeti, 1997, p. 12.

una comedia palaciega. Todos los elementos que conforman su *Persiles* pueden ser analizados bajo el prisma de los elementos constituyentes del principio básico de este tipo de comedias que es la *admiratio*, sobre la que luego volveré. La necesidad de reescribir la novela cervantina bajo estos términos le llevó a un alejamiento de los principios rectores de la comedia palatina por dos causas fundamentales.

Primero porque el encuadre de la acción al inicio de la novela es demasiado «fantástico», en palabra de la época, para el encuadre usual exótico pero aprehensible de la toponimia palatina. De hecho, solo un encuadre de estas características permite la descripción de una república de bárbaros, con un curioso ritual sangriento para abrazar la monarquía²². Rojas convierte la Isla Bárbara cervantina en la isla de Tile, la mítica isla de Tule a lo largo del XVII, que en Cervantes es la isla de los beatos, patria de *Persiles*. Sin embargo, como señalaré después, es posible que la condición teratológica de esta geografía imaginaria pudiera ser el marco referencial perfecto para el despliegue de ciertas marcas identitarias de cohesión grupal.

Segundo porque Rojas consideró como estrategia fundamental de la *admiratio* un desenlace trágico a los amores accidentados de *Persiles* y *Sigismunda*. Sustituyó en el clímax conclusivo de la comedia el encuentro feliz de los amantes en una trágica y patética muerte accidental. El sesgo trágico con que termina la comedia exigía cierta estructura preparatoria a lo largo de las jornadas precedentes.

Es fácil adivinar que ambas causas tienen seguramente un origen ligado a que Rojas calibró el horizonte de expectativas de un receptor eminentemente áulico, familiarizado con el *Persiles* cervantino, al que no podía privar de presentarle una dramatización de los cuatro primeros capítulos de la novela, que es a mi modo de ver un arranque admirable en la narración cervantina, y al que de la misma manera tenía que sorprender con un desenlace contrario a lo que mostraba la novela. Es como si Rojas no hubiera resistido la tentación de probar un final más afín si se quiere a la tradición celestinesca. Creo que la novela cervantina pedía a gritos una vuelta de tuerca hacia lo trágico.

Rojas, por tanto, descartada la idea de escribir una comedia palatina, convirtió su reescritura en una comedia cortesana regida por los principios rectores de la *admiratio*. Este tipo de comedias cortesanas cabe definirlo como un modelo dramático donde impera un principio global dominante de lo lúdico, que es el mismo principio que rige (por acudir a un ejemplo contrastivo) en la comedia de capa y espada. La diferencia estriba en que en esta la finalidad lúdica se consigue a través de lo que Arellano²³ llamó de forma precisa la «inverosimilitud sorprendente»; en las comedias mitológicas, sin embargo, rige el principio de la *admiratio*²⁴. En ambos

22. El motivo del sangriento ritual para la elección del rey era, sin duda, uno de los episodios más sobresalientes de la novela cervantina. En la comedia Rojas le dedica un largo parlamento que adapta con ciertas libertades lo que se narra en el capítulo segundo del primer libro de la novela cervantina. Ver en Rojas, vv. 78 y ss.

23. Ver Arellano, 1988, 1990, 1994 y 1996.

24. El alcance de mi afirmación llevaría a considerar estas comedias particulares de gran espectáculo no como obras serias, sino como obras esencialmente lúdicas, fuera de toda consideración tragedizante. Más aún, que las comedias cómicas debieran situarse dentro de un grupo genérico más amplio de

casos, el mismo principio —encarnado ya sea en la «inverosimilitud sorprendente», ya en la *admiratio*— se consigue a través del ensamblaje de piezas muy diversas, entre las que cabría señalar no sólo la comicidad en su sentido estricto, sino rupturas del decoro, observancia de las reglas de tiempo y espacio, etc., y (en el caso particular de las fiestas palaciegas) de cuatro aspectos básicos que paso a comentar de forma muy esquemática: la comicidad convencional, el cultivo de un teatro de vocación «sensorista», los juegos del intelecto y, por último, las estrategias derivadas de las marcas identitarias de pertenencia de grupo.

La comicidad es, de los cuatro puntales señalados, el que permite una inserción común a casi todo tipo de género teatral a través de técnicas y procedimientos que han sido ya muy estudiados a lo largo de estos últimos años. Los orígenes de la comedia áulica parecen relacionarse con ciertos modos compositivos propios de la comedia burlesca, como señala Arellano con respecto a la *Fábula de Perseo* de Lope de 1613, donde se encuentra una reescritura de la locura de Orlando, con base en «los modelos gozosos de las comedias de disparates de la fiesta cortesana: su caballo de caña, las armas ridículas, su intento grotesco de matar al monstruo que amenaza a Andrómeda con zarazas para perros, etc., [que] se ligan al mundo del carnaval [...] integrado en los fastos cortesanos²⁵». En el caso de Rojas, el convencionalismo de la comedia nueva exige la presencia de un gracioso al uso como Tarimón, que hace su entrada en escena como personaje mudo (su fingida mudez está inspirada por el relato de Rutilio en el capítulo nono de la primera parte de la novela cervantina) en la primera jornada con abundantes intervenciones metaliterarias²⁶:

Gracias a Dios que ha llegado
mi papel en la comedia,
que me tuvo con cuidado
la tardanza del poeta.
Cristiano soy y no mudo (vv. 639-643)

Es también agente activo en el desarrollo de la acción pues en parte su invención de la noticia de la llegada de un ejército para rescatar a los enamorados es el principio de la catástrofe. Y el encargado de poner el contrapunto burlesco a la tragedia con el chiste final:

Periandro y Auristela,
Persiles y Sigismunda,

comedias lúdicas. Es una posibilidad que merece un análisis mucho más pormenorizado, y que dejo para otra ocasión.

25. Ver Arellano, 1998, p. 73.

26. De nuevo alude Cervantes, quizá con cierta malicia, a las dificultades de insertar un gracioso en una supuesta reescritura dramática de su novela: «Pero lo que más le fatigaba era pensar cómo podría encajar un lacayo consejero y gracioso en el mar y entre tantas islas, fuego y nieves; y con todo esto no desesperó de hacer la comedia y de encajar el tal lacayo, a pesar de todas las reglas de la poesía y a despecho del arte cómico» (ver Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. J. B. Avalle-Arce, 1969, p. 285).

que desde aquellas almenas
de enfermedad de albañiles
acabaron en tragedia (vv. 2881-2885)

Otro procedimiento significativo tiene que ver con el uso intensivo de códigos espectaculares no verbales —relacionados con la arquitectura, la música, la pintura y la escultura²⁷— con vocación sensorista, que forman parte de un designio constructivo que mezcla la función estética con marcas autorreferenciales de pertenencia grupal. La presencia más palpable es sin duda la relativa a la escenografía, que es seguramente la marca distintiva más acusada del teatro cortesano²⁸, fuertemente influenciada en muchos casos por la pintura como fuente bidimensional²⁹. Rojas arranca su comedia con una acotación que describe un aparato no excesivamente complejo pero que revela la voluntad de crear un ambiente espectacular en el que juegan un papel relevante los diversos planos escenográficos, la música, los movimientos de personajes y el exotismo del vestuario³⁰:

Después de haber tocado un clarín, se corra el pabellón y aparezca un monte con los ramos que se pudiere; y por un lado, al son de una trompa ronca, bajen todas las mujeres con flechas y arcos, y detrás de ellas, Sigismunda, en traje de hombre, con los ojos vendados y las manos atadas a la espalda; y por otro lado del monte, bajen Bradamiro con barba roja, vestido de pieles, Corsicurvo y dos bárbaros, con flechas, arcos y plumas, y detrás de ellos, Persiles, vestido pobremente, los ojos vendados, las manos ligadas atrás; y en bajando, los ate Corsicurvo.

Añádase a todo esto las continuas referencias a tormentas, incendios de montes y huracanes que en cierta medida habrían probado las habilidades de los escenógrafos, y otros movimientos escénicos cuyas indicaciones escénicas dan noticia de cierta complicación escenográfica espectacular³¹.

Los otros dos pilares básicos que restan por comentar inciden con mayor peso en identificar determinadas marcas identitarias en el receptor áulico. Tienen un alcance desigual y afectan a segmentos textuales concretos o al texto como unidad global. Entran de lleno, además, en lo que se podría definir como marcas flexibles

27. La música es un componente más, junto a la escenografía y otros elementos de variada naturaleza, que se agrupan en aquellos códigos no esencialmente verbales que apuntan a la consideración del teatro cortesano como un artefacto eminentemente de «voluptuosidad» sensorial.

28. La música ocupa después un lugar privilegiado. Pero su complejidad intrínseca merece un estudio mucho más detallado, que dejo para otro lugar. En todo caso, para la plasmación de otras expresiones artísticas en el teatro áulico, como rasgo esencial del sincretismo barroco, remito al trabajo clásico de Mestre, 1988.

29. Tema fascinante el de la relación entre pintura y escenografía, cuyo tratamiento tampoco cabe en estos comentarios.

30. Ver Pedraza Jiménez, 2003, pp. 338-339.

31. De nuevo remito a Pedraza Jiménez, 2003, pp. 342 y ss. También entran en este apartado construcciones escénicas muy efectistas desde la perspectiva patética como el puñal que clava en el árbol Bradamiro sobre la cabeza de un Persiles maniatado, que ejemplifica su exposición del macabro y sangriento sistema que usan lo naturales de Tile para elegir a su rey (ver más detalles en Pedraza Jiménez, 2007, pp. 194-195).

genéricas, establecidas bajo los límites de una especie de relación contractual que vincula a dramaturgo y espectador. En su conjunto, son relaciones asociativas de cohesión grupal que guardan estrecha relación con la perspectiva áulica del receptor privilegiado de este tipo de fiestas mitológicas. Esto no significa que estos mecanismos dejen de funcionar fuera del ámbito cortesano, pero fueron diseñados en su origen para la finalidad lúdica de este tipo de obras, dentro de los parámetros de un teatro hecho para y en la corte. Y sancionado por la presencia del monarca, como pivote central de todo su tejido dramático.

Las primeras de estas marcas identitarias se circunscriben a lo que denomino «juegos del ingenio», que son maneras expositivas de mecanismos lúdicos cortesanos conectados con la técnica conceptista de la literatura barroca, es decir, el cultivo del deleite intelectual a partir del desciframiento de juegos intelectivos del lenguaje. El procedimiento para nada es novedoso ni original (aparece en otros géneros como las comedias palatinas y de capa y espada), pero alcanza en las comedias palaciegas cierta concentración en paradigmas repetidos, y más o menos organizados, imbricados siempre en fragmentos discursivos de relativa extensión, y vertebrados por una densa estructura retórica llena de referencias eruditas, emblemáticas e iconográficas³². Insisto en su consideración como marcas de pertenencia al grupo, de concitación de intereses colectivos a través de la exhibición ostentosa de signos externos, en los que no importa determinar la amplitud del alcance en cada individuo, ni plantearse cuestiones relativas al calibre de la aprehensión de un determinado motivo. Estos juegos de ingenio aparecen en Rojas sobre todo en las jornadas segunda y tercera de su comedia, bajo un tono más convencional y cercano a las comedias palatinas y tienen como objeto la exposición en escena de situaciones amorosas contrapuestas cuya solución suponen la habilidad en este caso de Persiles de navegar sano y salvo por los procelosos mares del amor y de los celos frente a las dos damas que se lo disputan, Sigismunda e Isabela (vv. 1291-1300):

Perdonad, bella Isabela.
 (Aparte. ¡Ay!, Sigismunda, mi arbitrio
 temo que antes que le sepas
 se ha de ofender los sentidos.
 si acaso turbado estoy
 y ignorando estoy perdido,
 ¿cómo hablaré con entrambas
 de modo que a un tiempo mismo
 una entienda lo que siento
 y otra alcance lo que digo?)

La segunda de estas marcas identitarias tienen un carácter político. Su interpretación desde una perspectiva política debe ceñirse a una lectura en clave de marcas de cohesión de élites sociales de carácter piramidal, donde el rey es el vértice superior sobre el que se establece un sistema de correspondencias que se retroalimenta

32. Ver por ejemplo las empresas dramáticas calderonianas en este tipo de teatro sobre la educación de príncipes (Trambaioli, 1997).

con los vértices de la base subalterna. Funciona como un pacto consensuado entre monarca y cortesanos. Este, entre sus variadas marcas de identificación, esgrime un tipo de teatro espectacular que necesita de cierto grado de codificación críptica y excluyente. Bajo estos parámetros lo difícil es cuantificar el grado de politización de este tipo de obras (en cada una de ellas), que en ningún caso traspasaría la línea roja de una seria reprensión al monarca y sus validos, porque las marcas de adhesión no permiten una postura escindida en el dramaturgo, en su doble faceta de dramaturgo oficial de la corte, con sus privilegios y servidumbres, y de ente denunciador de los abusos de poder del rey y sus ministros³³. En el caso de Rojas y su comedia, la carga política es muy moderada y adquiere carácter moralista de consejos lanzados al rey para la acción política contemporánea como si de un espejo de príncipes se tratara (vv. 100-104):

que al rey más fuerte le sobra
vivir seguro en su reino,
porque en los tiempos de agora
es vitoria el conservar
y el conquistar es discordia.

La ubicación espacial de la primera jornada en la isla de Tile habitada por bárbaros es un marco inmejorable para escenificar los estragos que causa en una sociedad sin civilizar la falta de una institución monárquica (vv. 235-242):

tendremos rey que nos mande, [...]
alcáceres labraremos
sobre estas cabañas toscas,
porque uno hace más mandando
que no muchos que dispongan

Y como anota Pedraza Jiménez³⁴:

Quizá no sea inocente o fortuita esta alusión a la construcción de alcázares en el preciso momento en que el conde-duque estaba proyectando o realizando la rápida edificación del conjunto palaciego del Buen Retiro en sustitución de los rústicos pabellones con que se equipaba el cazadero a las puertas del viejo Madrid³⁵.

33. Tampoco hay que soslayar que el fenómeno de la adulación cortesana en sentido extenso debe verse en la época como una circunstancia positiva del individuo, un anhelo corriente y legítimo que estructura y dota de sentido un modo de pensar y actuar basado en la sumisión al poder. Denuncia con razón Arellano los excesos interpretativos derivados de aplicar erróneamente valores modernos a escritores del siglo XVII (2004, pp. 70-71). Es ese «arrimarse a los buenos» que persigue el protagonista del *Lazarillo*.

34. Ver Felipe Pedraza, 2003, p. 338n.

35. Recuérdese que el valido entregó las llaves del nuevo palacio a Felipe IV el 1 de diciembre de 1633. Se organizaron fiestas para celebrar el evento durante los días 5 y 6. Ver más detalles en Brown y Elliot, 1988, pp. 59-60.

Para ir concluyendo, todos estos mecanismos derivados de la puesta en juego de las estrategias áureas de la *admiratio* son responsables de al menos dos cuestiones que afectan a la construcción de la comedia.

La primera ha sido estudiada con bastante detalle por García Barrientos³⁶ señalando el desajuste que existe entre la primera jornada y el bloque coherente que forman la segunda y la tercera. La primera jornada es un pequeño drama de aventuras (género teatral bastante anómalo en el teatro áureo) que muestra a las claras la deficiente adaptación del texto narrativo al modo dramático. Mientras que la segunda y tercera jornada son mucho más ortodoxas en su construcción dramática. El mismo García Barrientos llega a señalar como: «es tal la falta de unidad entre las dos partes que dan la impresión de pertenecer a obras distintas y muy distantes entre sí³⁷».

La segunda es el resultado de la mixtura genérica que realiza Rojas al combinar la estructura palaciega de su comedia, añadiendo a las estrategias admirativas una muy singular que responde a la intención de escribir un final trágico como remate de su comedia. Orientar su comedia hacia el territorio de la tragedia exigía no solo un final luctuoso y catastrófico, sino ensayar siquiera una mínima estructura coherente de clímax trágico, pues hay un intento de establecer una gradación de motivos y presagios luctuosos³⁸. Pero el resultado resulta bastante incoherente porque las marcas diseminadas a lo largo del texto no se corresponden con el final trágico de los amantes precipitados al vacío, que es el resultado fortuito del azar, un mortal accidente que escapa al control contingente de la existencia, y que resulta más un golpe de efecto admirativo dispuesto por Rojas para suspender a su auditorio, que una catástrofe a la manera de la *Celestina* (pues no hay culpabilidad ni apetitos desordenados en los amantes) o una suerte de justicia poética (pues en este caso nada hay que castigar en la conducta de ambos protagonistas). Lo que buscaba Rojas con gran sentido dramático era crear una apoteosis final de gran impacto entre el público cortesano que había acudido en palacio al estreno de su obra.

BIBLIOGRAFÍA

Andioc, René, y Coulon, Mireille, *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII: 1708-1808*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1996, 2 vols.

Arellano, Ignacio, «Convenciones y rasgos genéricos en la comedia de capa y espada», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 1, 1988, pp. 27-49.

36. Ver García Barrientos, 2007, pp. 89 y ss.

37. Cita en García Barrientos, 2007, p. 89.

38. Estos pasajes son muy numerosos y empiezan por ejemplo con el puñal que clava Bradamiro sobre la cabeza de un Persiles maniatado en un árbol. Escena curiosa que Pedraza Jiménez (2003, p 341) considera un buen ejemplo de lo que llama «dilación morbosa de la violencia», a la que sigue la escena en que Persiles se libera de las ligaduras cubriendo de sangre sus propias manos. Siguen después numerosos pasajes donde se reiteran las alusiones a la muerte y a los agüeros nefastos que desembocan en el trágico final de los amantes.

- Arellano, Ignacio, «Metodología y recepción: lecturas trágicas de comedias cómicas», *Criticón*, 50, 1990, pp. 7-21.
- Arellano, Ignacio, «La generalización del agente cómico en la comedia de capa y espada», *Criticón*, 60, 1994, pp. 103-128.
- Arellano, Ignacio, «El modelo temprano de la comedia urbana de Lope de Vega», en *Lope de Vega: comedia urbana y comedia palatina. Actas de las XVIII Jornadas de teatro clásico. Almagro, julio de 1995*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal, Almagro, Festival de Almagro/Universidad de Castilla-La Mancha, 1996, pp. 37-59.
- Arellano, Ignacio, «El teatro cortesano en el reinado de Felipe III», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 10, 1998, pp. 55-73.
- Arellano, Ignacio, «Algunos problemas y prejuicios en la recepción del teatro clásico español», en *Proyección y significados del teatro clásico español. Homenaje a Alfredo Hermenegildo y Francisco Ruiz Ramón*, coord. José M.^a Díez Borque y José Alcalá-Zamora, Madrid, SEACEX, 2004, pp. 53-77.
- Brown, Jonathan, y Elliott, John H., *Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*, 2.^a ed., Madrid, Revista de Occidente/Alianza Editorial, 1988.
- Cattaneo, Maria Teresa, «Los desenlaces en el teatro de Rojas Zorrilla», en *Francisco de Rojas Zorrilla, poeta dramático. Actas de las XXII Jornadas de teatro clásico. Almagro, 13, 14 y 15 de julio de 1999*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello, Almagro, Ciudad Real, Universidad de Castilla-La Mancha, 2000, pp. 39-53.
- Cervantes, Miguel de, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. Juan Bautista Avallé-Arce, Madrid, Castalia, 1969.
- Cotarelo y Mori, Emilio, *Don Francisco de Rojas Zorrilla: noticias biográficas y bibliográficas*, Madrid, Imprenta de la Revista de Archivos, 1911.
- Cruz Casado, Antonio, «Persiles y Sigismunda. De Cervantes a Rojas Zorrilla», en *Actas del Tercer Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Alcalá de Henares, Ministerio de Asuntos Exteriores/Anthropos, 1993, pp. 541-551.
- García Barrientos, José Luis, «De novela a comedia: *Persiles y Sigismunda* de Rojas Zorrilla», *Revista de Literatura*, 137, 2007, pp. 75-107.
- González Barrera, Julián, «El poder de la *auktoritas* dramática: Francisco de Rojas Zorrilla frente a la comedia bizantina», *Hipogrifo*, vol. extra 1, 2018, pp. 37-55.
- González Cañal, Rafael, «Temas cervantinos en el teatro de Rojas Zorrilla», *Anales cervantinos*, 35, 1999, pp. 193-203.
- González Cañal, Rafael, Cerezo Rubio, Ubaldo, y Vega García Luengos, Germán, *Bibliografía de Francisco Rojas Zorrilla*, Kassel, Reichenberger, 2006.

- Maestre, Rafael, «La gran maquinaria en comedias mitológicas de Calderón», en *El mito en el teatro clásico español: ponencias y debates de las VII Jornadas de Teatro Clásico Español*, coord. Francisco Ruiz Ramón, Madrid, Taurus, 1988, pp. 55-81.
- Molinaro, Julius A., Parker, John H., y Rugg, Ernst, *A Bibliography of «Comedias Sueltas» in the University of Toronto Library*, Toronto, Toronto University Press, 1959.
- Parte 29 de diferentes autores*, Valencia, Silvestre Esparza, Juan Sonzoni, 1636.
- Parte 30 de comedias famosas de varios autores*, Zaragoza, Hospital Real y General de Nuestra Señora de Gracia, 1636.
- Parte 30 de comedias famosas de varios autores*, Zaragoza, Hospital Real y General de Nuestra Señora de Gracia, 1638.
- Parte 30 de comedias famosas de varios autores*, Zaragoza, Hospital Real y General de Nuestra Señora de Gracia, 1639.
- Parte 30 de diferentes autores*, Sevilla, Andrés Grande, 1638.
- Pedraza Jiménez, Felipe B., «Los lugares imaginarios en Rojas Zorrilla: *Persiles y Sigismunda*», en *Loca ficta. Los espacios de la maravilla en la Edad Media y en el Siglo de Oro*, ed. Ignacio Arellano, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2003, pp. 333-348.
- Pedraza Jiménez, Felipe B., *Estudios sobre Rojas Zorrilla*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2007.
- Peláez Martín, Andrés, «Francisco de Rojas: un ausente de la escena», en *Francisco de Rojas Zorrilla, poeta dramático. Actas de las XXII Jornadas de teatro clásico*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello, Almagro (Ciudad Real), Universidad de Castilla-La Mancha, 2000, pp. 395-403.
- Pérez de Montalbán, Juan, *Para todos*, Madrid, Imprenta del Reino, 1632.
- Profeti, Maria Grazia, «El último Lope», en *La década de oro de la comedia española. Actas de las XIX Jornadas de teatro clásico de Almagro*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal, Almagro (Ciudad Real), Universidad de Castilla-La Mancha/Festival de Almagro, 1997, pp. 11-39.
- Rojas Zorrilla, Francisco de, *Persiles y Sigismunda*, en *Obras Completas, vol. II*, ed. M.ª Ángeles García García-Serrano, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2009, pp. 191-297.
- Rojas Zorrilla, Francisco, *Obras dramáticas*, Madrid, Lorenzo García de la Iglesia, 1680, 2 vols.
- Rojas Zorrilla, Francisco, *Primera parte de las comedias de don Francisco de Rojas Zorrilla*, Madrid, María de Quiñones, 1640.

Ruiz Morcuende, Federico, «Prólogo», en Francisco de Rojas Zorrilla, *Teatro* («*Del rey abajo ninguno*» y «*Entre bobos anda el juego*»), Madrid, Espasa Calpe, 1956, pp. 9-52.

Scaramuzza Vidoni, Mariarosa, «Peripezie di Persiles e Sigismunda sul palcoscenico: l'adattamento teatrale de Rojas Zorrilla», en *Atti del Convegno di Studi Napoli, 22-24 aprile 1999. Drammaturgia e spettacolarità nel teatro iberico dei Secoli d'Oro*, Nápoles, Edizioni del Paguro, 2000, pp. 203-216.

Trambaioli, Marcella, «Las empresas dramáticas calderonianas de tema mitológico sobre la educación del perfecto príncipe cristiano», en *Théâtre, musique et arts dans les cours européennes de la Renaissance et du Baroque. Actes du congrès international, Varsovie, 23-28 septembre, 1996, études réunies et présentées par Kazimierz Sabik*, Varsovie, Université de Varsovie (Faculté des Lettres Modernes), 1997, pp. 269-278.