

## A vueltas con la falsa pared: un enigma escénico en *Casarse por vengarse*\*

Teresa Julio  
Universitat de Vic  
[tjulio@uvic.cat](mailto:tjulio@uvic.cat)

### Palabras clave:

Escenografía, teatro áureo, Rojas Zorrilla, *Casarse por vengarse*.

### Key Words:

Scenography, Golden Age Theater, Francisco de Rojas Zorrilla, *Casarse por vengarse*.

---

### Resumen:

En *Casarse por vengarse* de Rojas Zorrilla, la protagonista, Blanca, muere al final cuando su marido, el Condestable, derriba sobre ella una falsa pared. Esta que había sido construida años atrás para favorecer el encuentro de Blanca con su amado Enrique se convierte en un arma asesina en manos del esposo. En el presente artículo se intentará descifrar dónde se halla esa pared y se analizará hasta qué punto el dramaturgo dominaba (o no) el espacio escénico.

### Abstract:

In Francisco de Rojas Zorrilla's *Casarse por vengarse*, the main character, Blanca, dies in the end when her husband, the Constable, causes a false wall to come tumbling down on her. The wall, which had been built years earlier to facilitate the meeting of Blanca with her lover Enrique, becomes a lethal weapon in the hands of her husband. This article tackles the problem of locating the wall and examines the extent of the playwright's mastery – or shortcomings – in working out spatial composition for the stage.

---

\* Este trabajo se incluye dentro del proyecto de investigación titulado *Edición y estudio de la obra de Rojas Zorrilla I. Comedias impresas sueltas* (FFI2008-05884-C04-01/FILO) y cuenta con el patrocinio de TC-12, en el marco del Programa *Consolider-Ingenio 2010*, del Plan Nacional de Investigación Científica, Desarrollo e Innovación Tecnológica.

## Preludio

«No es fácil resolver de un plumazo teórico los montajes que tuvieron lugar en los antiguos corrales de comedias. No es fácil hallar explicación a determinadas cuestiones, ni aun teniendo en cuenta lo mucho —y bueno— que se lleva escrito sobre el tema» (2005: 223). Agustín de la Granja comenzaba así su definitivo artículo sobre la posición escénica de la alacena de *La dama duende* de don Pedro Calderón de la Barca resolviendo convincentemente, a mi entender, una de las cuestiones escenográficas más espinosas que habían desvelado a algunos de nuestros hispanistas más acreditados.<sup>1</sup>

Una cuestión similar pretendo analizar aquí, en este caso a propósito de «la rota pared» que cae sobre la protagonista, Blanca, en la comedia de Francisco de Rojas Zorrilla *Casarse por vengarse*, y acaba con su vida. El texto no es muy conocido, por lo que a lo largo del trabajo nos veremos obligados a comentar ineludiblemente algunos puntos del argumento para entender la función e importancia del enigma escénico que nos ocupará.<sup>2</sup> Pero antes me gustaría hacer una pequeña reflexión sobre cómo el lector se enfrenta a un texto dramático.

<sup>1</sup> Sobre la discusión de la alacena calderoniana se habían pronunciado Varey (1983), Vitse (1985 y 1999), Ruano de la Haza (1987 y 1994), Bobes Naves (1990), Ebersole (1991) y Antonucci (1999).

<sup>2</sup> En 2007, año del IV centenario del nacimiento de Rojas Zorrilla, aparecieron dos ediciones críticas de la comedia: la de Linda Mullin publicada por Reichenberger, precedida de un estudio en el que analiza pormenorizadamente la obra escena por escena, estudia los rasgos de los personajes, su relación con otras obras de Calderón, representaciones, stemma, etc., pero pasa por alto cualquier comentario sobre la puesta en escena de la comedia y se echa de menos un apartado dedicado al espacio y tiempo. La segunda edición es la que yo misma preparé para la Universidad de Castilla-La Mancha, donde sí se dedica un apartado genérico al estudio del espacio y del tiempo en la comedia, pero, por razones de extensión del prólogo, se omitió cualquier referencia a su posible representación. Con anterioridad contábamos con la edición moderna preparada por Mesoneros Romanopara la BAE, y con la publicada en la revista *El teatro español*, de difícil acceso. La comedia no ha recibido ningún interés desde el punto de vista escenográfico, los estudios monográficos que tenemos atienden a cuestiones relacionadas con la edición textual en el Siglo de Oro, el drama de honor conyugal, la metateatralidad o la reescritura dramática. Véanse los trabajos de Símini (1996), Julio, (2004, 2005 y 2006), Profeti (2008), Buezo (2008). También existe el trabajo en alemán, sin traducción, de finales del XIX de A. Meter (1898).



Cuando uno se acerca a una comedia del Siglo de Oro, se figura más o menos a los personajes, parece que se introduce con mayor o menor dificultad en la historia que se cuenta, incluso con un poco de fantasía puede ver a damas y galanes moverse por escena, pero, sobre todo, lo que hace es dar por válidas cualesquiera de las indicaciones escénicas que el dramaturgo deja caer —en el caso de que lo haga— en las didascalias implícitas o explícitas, tanto si son posibles como si son incluso técnicamente inviables, entre otras razones porque la puesta en escena no le preocupa en absoluto. Así pues, la buena fe del que se aproxima a un texto clásico le lleva a imaginar las selvas más abigarradas y los jardines más espléndidos que Calderón, Rojas o cualquier otro describen en boca de los protagonistas al igual que hacían los espectadores del XVII cuyo tablado mostraba la cruda realidad de cuatro matojos repartidos a conciencia (o no), un simple lienzo pintado de fondo o una sola vela, símbolo de la más oscura noche en el más soleado Madrid de las cinco de la tarde. Y si eso ocurre con una simple decoración verbal, más imaginación se le echa aún cuando el dramaturgo inventa laberínticos pasadizos entre aposentos, casas o pisos, que funcionan para comunicar espacios distintos —según confiesan los protagonistas—, pero que o no tienen correspondencia en el tablado o quitarían el sueño al máspreciado escenógrafo que se encargara de llevarlos a la práctica. Mientras todo ese artificio forme parte de alguna relación o de los diálogos de los personajes, no parece haber problema y concedemos todo el crédito que haga falta. La dificultad surge cuando lo descrito sí tiene una trascendencia funcional en la obra —como sucedía en el caso de la alacena de *La dama duende* y como sucederá con el caso de la falsa pared de *Casarse por vengarse*— y no basta con dejarlo relegado a la imaginación del lector o del espectador.



## Los espacios en la comedia

Cuando hace unos años, en el prólogo a la edición crítica de *Casarse por vengarse*, abordé sumariamente el espacio escénico de la comedia, señalé que la acción se desarrollaba en tres espacios distintos: el jardín de la quinta de Roberto y una sala del Palacio de Palermo (primera jornada), y una sala de la quinta de Roberto (segunda y tercera jornada). Hoy, gracias al estudio detenido de la falsa pared, puedo añadir un espacio escénico más para la segunda y la tercera jornada: el de la habitación de Blanca. Algunas de las indicaciones verbales de los personajes —como se verá más adelante— nos obligan a ampliar el número de espacios.

Comienza la comedia en el jardín de la quinta. Por una puerta, sale Blanca expresando su amor por Enrique y, por otra, sale este haciendo lo propio con su amor por Blanca. Los amantes se encuentran en ese jardín que recrea un *locus amoenus* perfecto, una naturaleza controlada donde no falta el «pardo risco de sauces coronado, / alegre y fértil prado, / por quien aquella selva, esta ribera / todo el año es florida primavera» (vv. 1-4), «con su arroyuelo sonoro» (v. 5) y sus «arpadas y sonoras, dulces aves» (v. 13).

En ese espacio, se rememoran los antecedentes de la obra: Enrique se ha criado en la quinta de Roberto, padre de Blanca, porque su hermano, siguiendo los funestos astros, lo desterró de la corte. El roce hizo florecer el amor y los jóvenes rompieron una pared para poder encontrarse sin testigos. Empieza aquí la primera mención a la rota pared que tanto juego va a dar en la obra:

Ya, pues, creciendo la edad,  
 crecieron los albedríos,  
 y como en distintos cuartos  
 estamos los dos, rompimos  
 esta pared para vernos,  
 y está con tal artificio  
 dispuesta, y tan bien trazado,  
 que no ha de haber imagino,  
 por la destreza del arte,  
 imaginación ni indicio  
 de que podamos abrirla



como si fuera un postigo,  
 porque, aunque está por defuera  
 blanqueada, la dispusimos  
 de manera por de dentro  
 que de este jardín florido  
 de noche a mi cuarto pasas  
 por ella; pero no ha habido  
 niebla que puede turbar  
 las luces del honor mío.  
 (vv. 85-104)<sup>3</sup>

Obsérvese que los amantes están en el jardín y ella dice «esta pared». El uso de este deíctico de proximidad lleva a pensar que ella señala alguna de las paredes de la casa, una pared que conecta el jardín con su habitación, como se desprende de los vv. 100-102: «que de este jardín florido / de noche a mi cuarto pasas / por ella». Siguiendo con las indicaciones de Blanca, esa pared se abre como un postigo —esto es, como una puerta— y está blanqueada por fuera, como lo están las paredes exteriores de la quinta, y, por tanto, totalmente disimulada. En este caso, para la representación bastaría con que esa pared fuera la del fondo del teatro, un lienzo pintado o nada en absoluto, pues lo que interesa en este cuadro no es la pared en sí, sino la posición que ocupa y lo que conecta: el jardín y la habitación de la joven.

De inmediato, la tranquilidad de los amantes se ve interrumpida por la intempestiva llegada de Roberto con la noticia de que el rey ha muerto sin descendientes y ahora a Enrique le toca reinar, por lo que debe partir para Palermo esa misma noche. Los jóvenes continúan en ese mismo jardín, donde Blanca presiente que las nuevas de su padre acabarán siendo funestas y expresa sus angustias a pesar de que Enrique le ha prometido matrimonio. Fin del primer cuadro.

El segundo cuadro tiene como protagonistas iniciales al Condestable y a Cuatrín, su criado, y se desarrolla en el interior del palacio de Palermo: «¿te sales de con ellos y en palacio / te entras a llorar penas tan de espacio?»

<sup>3</sup> Todas las citas proceden de la edición que preparé para la Universidad de Castilla-La Mancha.



(vv. 489-490). El Condestable confiesa su amor por Blanca. Entran a esa misma sala Roberto, Enrique y Rosaura, prima de este. Roberto concierta el matrimonio de Enrique y Rosaura, condición *sine qua non* para poder reinar, según dejó escrito en su testamento el difunto rey. Enrique acepta el matrimonio contra su voluntad con la intención de ganar tiempo y visitar por la noche a Blanca y desposarse con ella. En ese plan, la falsa pared tiene un papel fundamental:

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.  
(vv. 753-757)

Llega Blanca a esa sala de palacio donde están todos y se entera del anuncio del casamiento de Enrique. Cuando todos se marchan, Roberto se queda a solas con su hija y la obliga a casarse con el Condestable, matrimonio que ella acepta como venganza.

La segunda jornada se inicia en una sala de la quinta del padre de Blanca donde se produce el encuentro del Condestable, que sale por una puerta —que representa su propia habitación—, y Roberto, que sale por otra —que representa la suya—. Nos quedaría la duda de dónde estaría la habitación de Enrique, pues si hubiera sido contigua a la de Blanca hubiera resultado más lógico que los amantes falsearan un tabique entre habitaciones que no que rompieran una pared exterior; esto es, hubiera sido más sencillo fabricar un tabique similar al de don García y doña Leonor en *La traición busca el castigo* de Rojas.<sup>4</sup> Pero aquí la localización espacial de la habitación de Enrique es una mera curiosidad y carece de importancia, porque desde el momento en que se promete en matrimonio con su prima Rosaura ya no habita en la quinta.

<sup>4</sup> «Y como solo un tabique / de nuestras dos casas pone / estorbos a nuestro amor, / amor que imposibles rompe, / por la frágil quebradura / de una pared, permitiome / tal vez su voz a mi oído / tal mi llanto a sus temores» (1952: 234c).



El Condestable, agitado, cuenta a Roberto que ha oído los pasos de alguien en su habitación:

Yo, aunque a oscuras, –¡qué de penas!–,  
tomo la espada irritado  
y a la venganza y castigo  
o me arrojé o me levanto;  
tiro con la espada un golpe,  
hallo en un broquel reparo,  
y que me tira también  
mi enemigo o mi contrario;  
sígole y *él se retira*  
*a esa cuadra*; tras él salgo,  
doy voces y sacan luces  
a este tiempo tus criados.

(vv. 1155-1162)

El Condestable dice que su enemigo «se retira / a esa cuadra» (vv. 1159-1160). ¿A qué cuadra se refiere? Podría ser cualquier habitación de la casa, excepto la de Blanca y el Condestable, pues es por donde ha salido el Condestable siguiendo a su perseguidor; pero si es cualquier otra cuadra, entonces Enrique no tiene salida, pues solo la habitación del matrimonio es la que cuenta con la falsa pared, único lugar por donde podría haber escapado, pues como afirma el propio Condestable «hallo los cuartos cerrados / por de dentro con cerrojos» (vv. 1168-1169). Roberto intenta convencerlo de que se trata de un engaño de los sentidos. El Condestable se va vistiendo, y sale Blanca por una puerta, la de su habitación: «Y pues Blanca está vestida / y ya sale de su cuarto [...]» (vv. 1305-1306), dice el esposo. Continuamos sin saber por dónde ha escapado Enrique a partir lo de que los personajes han declarado. Unos versos más adelante parece que Blanca nos da una explicación, pero tampoco arroja mucha luz:

Anoche Enrique –¡ay de mí!–,  
como la llave ha guardado  
de la puerta del jardín,  
mis infortunios dudando,  
no sabiendo el desposorio,  
*se entró por él hasta el cuarto*



*de la rompida pared;*  
 pero no bien hubo entrado,  
 cuando le sintió mi esposo,  
 salió tras él, *mas acaso*  
*se volvió a salir a oscuras,*  
*la rota pared cerrando,*  
 con que está dudoso el Conde.  
 (vv. 1327-1339)

De las palabras de Blanca solo obtenemos conjeturas: se deduce que Enrique hizo salir al Condestable de su habitación y luego volvió; pero si así hubiera sido, Blanca lo hubiera visto u oído y no estaría haciendo esa suposición con «acaso», porque lo que es indiscutible es que la joven permanece todo el tiempo en su cuarto. Además, eso implicaría que el Condestable sale de su habitación persiguiendo a Enrique (aunque el marido en ese momento no sabe quién es su ofensor), da alguna vuelta por la casa y vuelve a entrar a la habitación para luego salir y encontrarse con Roberto, encuentro que se produce al inicio de la segunda jornada; pero eso no es lo que ha dicho ante el padre de Blanca, pues en los versos transcritos más arriba ha declarado que él estaba en la habitación con su adversario, este salió, él lo siguió, el ofensor se escondió en una cuadra, fue tras él y los criados sacaron luces. La lógica nos lleva a pensar que la única explicación viable es la que da Blanca, si bien su propia inseguridad nos desconcierta. No obstante, como toda esa persecución no es visible en escena —se limita a la narración de hechos ocurridos extraescénicamente antes del inicio de la segunda jornada—, no tiene mayor trascendencia, pero es tal vez un indicio de que a Rojas se le escapa en alguna ocasión la distribución escénica o descuida el juego de cuadras.

Pero continuemos con la comedia. El marido empieza a sospechar que en aquella quinta suceden fenómenos extraños:

Alerta, cuidados míos,  
 que toca el honor a leva.  
 Discursos, huid de mí.  
 Apartaos de mí, sospechas.  
 (vv. 1693-1696)



Por ello ingenia una industria que le permita «ser juez de su inocencia [de la de Blanca] / o testigo de mi agravio» (vv. 1784-1785), y manda a Cuatrín con el recado de que pasará la noche fuera. Enrique aprovecha la ausencia nocturna del marido para ver a Blanca y reprocharle su actitud, y se alude por primera vez a la falsa pared con el nombre de «tabique»:

¡Qué de veces! –si te acuerdas–  
*por este tabique roto,*  
 que un artífice labró  
 con secreto artificioso,  
 nos estudiamos las almas.  
 (vv. 1913-1917)

Un par de observaciones se imponen a partir de los versos declamados por Enrique. La primera de ellas es que se refiere a la falsa pared como «tabique», cuando, en realidad, siguiendo la definición que se había dado al principio de la comedia y la posición que ocupa esa falsa pared, no se trata de un tabique, sino de una pared que conecta la habitación de Blanca con el jardín (vv. 100-101).<sup>5</sup> La segunda observación es el uso del deíctico demostrativo de proximidad que hace Enrique: «por este tabique roto» (v. 1914), y no por «ese tabique roto» o «el tabique roto» y, en consecuencia, sus palabras se verían acompañadas por algún tipo de gesticulación indicativa. ¿Hemos de suponer que el tabique al que se refiere Enrique está presente en escena? En cualquier otro caso, la respuesta podría ser que no necesariamente. Los espectadores del teatro del Siglo de Oro están habituados a imaginar cuanto los personajes dicen y ven en las tablas o más allá de ellas; no obstante, en este caso, sí ha de estar ese tabique al que Rojas describe al final de ese cuadro (+ 2122); por tanto, sus palabras tienen

<sup>5</sup> Transcribo la definición de Autoridades para la voz «tabique»: «Pared delgada que se hace de cascotes u ladrillo o adobes puestos al canto, trabados con yeso. Comúnmente *sirve para la división de los cuartos o aposentos de las casas.*» (Aut.). [La cursiva es mía].



que ir refrendadas por algún gesto indicando el tabique al que se refiere y que está necesariamente en escena. Eso significa que, al producirse el cambio de cuadro, se ha aprovechado el vacío para introducir un bastidor al que tiene que estar sujeto el «falso tabique», pues este solo puede aparecer en la habitación de Blanca y no en la sala de la quinta, donde se había desarrollado el cuadro anterior. Así pues, el encuentro entre Blanca y Enrique se ha de desarrollar en la habitación de ella, si bien no hay ninguna acotación escénica que así lo señale, y el espectador pasa de un espacio a otro por la simple magia de la palabra y por un bastidor que se ha introducido: el del tabique, y ese bastidor ha de ser movable. Inicialmente, podríamos pensar en la posibilidad de que fuera un bastidor fijo que ocupara el hueco central del escenario, esto es, el espacio entre las dos puertas y que estuviera cubierto por la cortina central y que esta se corriera o descorriera en función de las necesidades escénicas. Pero tal hipótesis se invalida en la tercera jornada, cuando en una de las acotaciones se dice que algunos personajes han de entrar por la puerta de en medio, lo cual implica a su vez que en determinadas escenas ese espacio central debe estar libre.

En el momento en que Blanca y Enrique conversan, entra el Condestable a escondidas, se apaga la luz, Enrique lo oye entrar y decide huir por la falsa pared, mientras Blanca continúa con su discurso a oscuras y, creyendo hablar con Enrique, se dirige al marido y le dice que lo aborrece y que por venganza se casó con él. El Condestable ya no necesita más pruebas de la culpabilidad de la esposa y cierra todas las puertas una vez más. Blanca se da cuenta del peligro que corre y decide huir por la falsa pared y pedir ayuda a su padre:

¿Qué tengo de hacer? Huir.  
 Mas si está cerrado todo,  
 ¿cómo saldré a esotra cuadra?  
 Mas por el tabique roto,  
 pues no he tenido lugar  
 para cerrarle, me arrojé  
 en lance tan apretado  
 a entrarme, porque es impropio



cuando hay salida a la vida  
 peligrar en lo dudoso.  
 Y pues que *salgo a otro cuarto*,  
 busco a mi padre, que es logro  
 de mi honor guardar mi vida [...]  
 (vv. 2107-2119)

Aquí Blanca se refiere a la «falsa pared» como «tabique», al igual que había hecho Enrique unos versos antes. Y ahora sí encontramos la acotación en la que se describe ese tabique (término que también utiliza Rojas en la didascalía):

Ha de haber un tabique hecho de madera y dado de cal por encima, que se abra, y después a su tiempo se caiga todo, y encima de él ha de haber algunas pinturas. Abre Blanca el tabique y vase. [Sale] el Condestable abriendo las puertas. (+ 2122)

Los últimos versos de Blanca nos llevan a empezar a dudar de dónde está ese tabique, pues la protagonista se encuentra encerrada en su habitación y nos dice que quiere salir a otra cuadra, que utilizará el tabique roto para escapar, que se lanza a entrarse por el tabique «y pues salgo a otro cuarto...» (v. 2117). ¿Se trata de otro desliz? Recordemos que el tabique — o falsa pared inicial— no comunica cuartos, sino la habitación de Blanca con el jardín. No obstante, cuando al final de la jornada Roberto se encuentra con el Condestable, y este le pregunta por Blanca, contesta:

A Blanca encontré arrojando  
 por la margen de su rostro  
*en esta primera cuadra*  
 dos destilados arroyos [...]  
 (vv. 2170-2174)

¿Cómo puede estar Blanca en otra cuadra? Si ha salido por el tabique, ha llegado necesariamente al jardín y, desde allí, no puede entrar de nuevo en la casa puesto que el marido ha cerrado todas las puertas con llaves nuevas:



[...] Quiero  
 mirar si del alboroto  
 dejé las puertas abiertas.  
*Cerradas están.* No topo  
 a mis discursos salida,  
 pues tener llave es impropio,  
*que hoy he echado llaves nuevas*  
 a esas puertas, receloso  
 de una vana fantasía.  
 (vv. 2139-2147)

La tercera jornada se desarrolla en una sala contigua a la habitación de Roberto. Blanca acude en ayuda de su padre porque su esposo, el Condestable, ha intentado matarla y, gracias a la voz de Enrique, que lo ha retado a salir de la casa y a batirse en duelo, ha podido escapar. Tal como Blanca relata la secuencia de los hechos a su padre no puede haber sucedido, al menos desde el punto de vista escenográfico que Rojas ha ido pergeñando:

y hállome hablando a oscuras con mi esposo;  
 disimula discreto y yo turbada  
*salgo a otra cuadra, déjame cerrada,*  
 temo perder la honra con la vida,  
 acuérdome que tengo una salida,  
 con que no podrá obrar mi esposo, el Conde,  
 –no te importa saber cómo o por dónde,  
 baste que te confiese lo pasado–;  
 entra a buscarme, el ánimo alterado,  
 y tú entonces saliste.  
 (vv. 2320-2329)

Ella dice de nuevo que desde su habitación —lugar donde se había producido el encuentro con Enrique y el Condestable— sale a otra «cuadra» donde la deja encerrada el esposo, pero el único sitio por donde podía escapar era por la falsa pared que se hallaba en su propia habitación.

A continuación, entra Enrique en escena y hallamos la siguiente acotación: «Sale Enrique, rey, por la puerta de en medio» (+2470). Esa puerta de en medio, desde el punto de vista dramático, es la puerta central de la quinta, la que separa el exterior y el interior de la casa, y ha de ser una



puerta, y no una simple cortina, como sugieren algunos estudiosos a propósito de otras obras, pues ha de estar cerrada: «Llaman recio a la puerta de en medio» (+2549).<sup>6</sup> Es el Condestable, que entra a la quinta en busca de Enrique y este, al oír los golpes, se esconde inicialmente en la cuadra de Roberto, si bien después sale por su propia voluntad antes de que el esposo lo descubra, inventando una industria que lo libra de esa situación tan comprometida. La escena del encuentro de Enrique y el Condestable se produce en la sala. Tras la marcha de Enrique, el Condestable se queda monologando en ese mismo espacio. Toda la escena se ha producido en la sala intermedia con el fondo de tres puertas: (1) la de la habitación de Roberto, (2) la de la entrada principal de la quinta y (3) la de la habitación de Blanca. El Condestable continúa en ese espacio y decide ir a ver a su esposa que está en su habitación, y en ese momento «Va a abrir la puerta [de la habitación de Blanca] y ábrese el tabique, y saca Silvia un brazo» (+2833):

¿Parece o miente la vista,  
que aquesta rota pared  
se está moviendo en sí misma?  
¡Vive el cielo, que la abren  
por de dentro y que es de Silvia  
aquel brazo, y es sin duda  
que estaba dentro escondida  
cuando yo entré hacia esta parte! [...] *Retírase.*  
(vv. 2834-2841)

*Escóndese el Conde, y sale Silvia por el tabique  
con un papel en la mano. (+2847)*

De nuevo nos asalta la misma pregunta: ¿dónde está el tabique o la falsa pared? Hasta ahora estaba en la habitación de Blanca y las dudas que nos habían asaltado hacían referencia a conexiones que no eran posibles con otras habitaciones, pero es indiscutible que en ese momento el Condestable

<sup>6</sup> Son numerosas las referencias a las puertas en la obra: puertas que se cierran con llaves, personajes que cierran puertas, puertas a las que se llama, etc., lo que nos hace pensar que las puertas en este caso sí debían tener una existencia real y no eran meramente cortinas.



está en la sala y se dirige a la habitación de su esposa —esto es, a una de las puertas laterales del tablado— y además ese tabique también está en la misma sala que él y Silvia lo atraviesa ante los ojos del esposo y de todos los espectadores:

SILVIA. Desde las rejas que salen  
 a esta campaña florida,  
 donde la divina aurora  
 copos de perlas graniza,  
 vimos mi señora y yo  
 que alguna gente salía.  
 Sin duda era el rey y el Conde  
 y Roberto, y ansí envía  
 mi señora este papel  
 al rey con el que imagina  
 hallar medio a sus dolores,  
 suspensión a sus fatigas,  
*y como todas las puertas  
 nos han cerrado, me obliga  
 el ver que salir no puedo  
 a abrir la pared rompida*  
 para buscar a Cuatrín,  
 puesto que de mí confía  
 mi ama con sus secretos  
 los peligros de su vida.  
 Cuatrín le ha de dar al rey.  
 Quiero ver si le hallaría  
 en esta cuadra antes que  
 mi señor vuelva a la quinta. *Vase.*  
 (vv. 2847-2870)

El Condestable descubre así la pared rota y el papel que entregará Silvia a Cuatrín para llevarlo a Enrique: «la pared está rompida / y con arte dividida / tan nuevo que abrir se puede» (vv. 2876-2878). Ya no tiene ni una sola duda de la culpabilidad de la esposa, y sale de la sala para poner el punto final a su venganza.

El siguiente cuadro se desarrolla en la habitación de Blanca, donde permanece encerrada. El Condestable le dice que el rey ha decidido enviarlo a la guerra. El único modo que existe para librarse de ella es que Blanca le escriba un papel pidiéndole que no lo haga (vv. 3116-3124):



Sobre un pequeño bufete  
 tengo prevenido *allí*  
 uno de mi letra y puedes  
 trasladarle de la tuya  
 para que Cuatrín le lleve,  
 que con solo trasladarlo,  
 Blanca mía, es evidente  
 que en viéndole el rey Enrique  
 ha de mandar que me quede.  
 (vv. 3120-3128)

Con esta excusa, la obliga a salir de la habitación a escribir la nota en un bufete que tiene «allí» preparado, pero de momento no sabemos dónde es este «allí»:

El tabique rompido  
 cuidadoso he mirado y advertido,  
 por la parte de en medio es de madera  
 y parece pared por la de afuera,  
 con tan extraño arte  
 que se une por aquesta y la otra parte.  
 Para un marido, ¿hay males tan extraños?  
 pues hasta en las paredes hay engaños.  
 (vv. 3157-3164)

[...] *Asómase al paño a mirar si escribe.* (+3166)

El Condestable continúa en el cuarto de Blanca y recibe el aviso de Cuatrín de que Roberto y Enrique se están acercando a la quinta y entonces: «Derriba el tabique entero a la parte de adentro, con cuadros de pintura» (+3218) y se oye «dentro» la voz de Blanca en busca de auxilio. Por lo que sabemos hasta ahora, si el Condestable está en la habitación de Blanca y derriba el tabique «a la parte de adentro», tal como reza la acotación, entonces Blanca debía estar escribiendo la nota en un bufetillo situado en el jardín, que es, como ya se nos había dicho, adonde da el tabique «artificialmente labrado». Y, por tanto, el «allí» que le había indicado el esposo debería aludir a ese espacio sin duda. Pero de nuevo surgen



incongruencias. Ante la llegada del rey y el acompañamiento, el Condestable cuenta lo que ha sucedido:

Mi esposa *en esotra cuadra*  
 —¡qué de penas me combaten!—  
 estando escribiendo —¡ay cielos!—  
 un papel para su padre,  
 sin saber de qué manera,  
 o por antiguo o por frágil,  
 se cayó aquesta pared  
 sobre su rostro tan grave  
 que al paso que la ha oprimido,  
 se ha traducido cadáver.  
 (vv. 3243-3252)

¿«En esotra cuadra» (v. 3243)? ¿La falsa pared no conectaba la habitación de Blanca y el jardín? Al final, entre todos «Alzan la pared y vese debajo, muerta, y el recaudo de escribir caído allí junto» (+3257). De inmediato, Enrique conjetura que el Condestable está tras la muerte de Blanca: «Y, aunque es razón castigarle, / es fuerza disimular / por su honor y por su padre» (vv. 3282-3284).

El enigma de dónde está la falsa pared de *Casarse por vengarse* continúa sin resolverse. ¿Ese falso tabique llegará a formar parte del grueso de enigmas escenográficos sin resolver que aparecen en otras comedias áureas? Posiblemente.

### Recapitulación e hipótesis final

Este repaso por la escenografía de *Casarse por vengarse* ha demostrado que ni siquiera el mismo Rojas controlaba en ocasiones dónde estaba colocada la falsa pared —a veces, rota pared, falso tabique o roto tabique— y que, atento al desarrollo de la historia, se le escapaba la disposición del espacio. No obstante, existe otra posibilidad: que Rojas imaginara inicialmente una falsa pared que permitiera el encuentro de los jóvenes enamorados a través del jardín idílico y que, más adelante, al darle vueltas a la trama y convertir el espacio cerrado de la quinta en una ratonera



para la esposa, decidiera que esa pared debía ser un tabique que permitiera transitar de una cuadra a otra y pudiera dar un poco de juego al ambiente opresivo de la casa, una casa que se encuentra cerrada a cal y canto desde el momento en que el Condestable habita en ella. Y tal vez en ese paso en la elección entre la rota pared y el falso tabique el toledano se despistara y dejara algunos cabos sueltos.

Lo que sí parece que tenía claro era que debía haber un tabique, al que describe con precisión en una de las acotaciones: de madera, cubierto con cal, con pinturas, que permitiera la entrada y salida de algunos personajes, y que pudiera abatirse al final sobre la protagonista. Además, debía ser móvil puesto que aparece en algunos cuadros y desaparece en los inmediatos siguientes y, por los estudios sobre escenografía de que disponemos, debía ocupar el espacio central del tablado, el lugar de las apariencias, de modo que la imagen final de la pared sobre la protagonista alcanzara todo su efectismo, y los personajes pudieran alzarla y mostrar al público el cadáver de la joven e inocente esposa, víctima de un arriesgado e inconsciente amante, y de un celoso y justiciero marido.

Es la escena final con la que Rojas consigue poner el punto final a este drama de honor conyugal y dotar a la falsa pared de una cruel ironía trágica: esa abertura que tantas veces dio vida a los jóvenes para que tuvieran lugar sus encuentros amorosos se convierte en el arma asesina de la honesta esposa, dejando bien a las claras que en cuestiones de honor conyugal no existe justicia poética.



## BIBLIOGRAFÍA

- ANTONUCCI, Fausta, «Prólogo, notas y edición» a *La dama duende* de Calderón, Barcelona, Crítica, 1999.
- BOBES NAVES, M. Carmen, «Cómo está construida *La dama duende* de Calderón», *Tropelías*, I, 1990, pp. 65-80.
- BUEZO, Catalina, «El drama de honor conyugal *Casarse por vengarse*. Mecanismos trágicos y presencia de la figura del rey-galán» en F. B. Pedraza Jiménez, R. González Cañal y E. E. Marcello (eds.), *Rojas Zorrilla en su IV centenario, (Toledo, 4-7 de octubre de 2007)*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2008, pp. 547-560.
- EBERSOLE, Alba E., «Complicaciones que presentan varias comedias de Tirso y Calderón para su representación» en Teresa Ferrer y Manuel V. Diago (eds.), *Comedias y comediantes. Estudios sobre el teatro clásico español. Actas del Congreso Internacional sobre teatro y prácticas escénicas, (Valencia, 9-11 de mayo de 1989)*, Valencia, Universidad de Valencia, 1991, pp. 331-336.
- GRANJA, Agustín de la, «Tras *La dama duende* y sus espacios: a vueltas con la alacena» en Roberto Castilla Pérez y Miguel González Denigra (eds.), *Escenografía y escenificación en el teatro del Siglo de Oro español*, Granada, Universidad de Granada, 2005, pp. 223-240.
- JULIO, Teresa, «La metateatralidad como recurso dramático en *Casarse por vengarse*» en Antonio Serrano y Olivia Navarro (coords.), *En torno al Teatro Siglo de Oro. Jornadas XVIII-XX, (Almería, marzo de 2001)*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses-Diputación de Almería, 2006, pp. 59-74.
- «Rojas y el drama de honor: afinidades y disidencias calderonianas» en Carlos Mata y Miguel Zugasti (eds.), *El Siglo de Oro en el Nuevo Milenio, (Pamplona, 15-17 de septiembre de 2003)*, Pamplona, EUNSA, II, 2005, pp. 919-929.
- «Vicisitudes editoriales de una comedia áurea: *Casarse por vengarse* de Rojas Zorrilla», *La memoria de los libros. Estudios sobre la historia del*



- escrito y de la lectura en Europa y en América*, I, ed. M. Isabel de Páiz Hernández, Salamanca, Instituto de Historia del Libro y de la Lectura, 2004, pp. 627-637.
- PETER, A., *Des Don Francisco de Rojas Tragodie «Casarse por vengarse» und ihre Bearbeitungen in den anderen Litteraturen*, Dresden, Lehmannsche Buchdruckerei, 1898.
- PROFETI, Maria Grazia, «Gozzi re-escribe *Casarse por vengarse*» en F. B. Pedraza Jiménez, R. González Cañal y E. E. Marcello (eds.), *Rojas Zorrilla en su IV centenario, (Toledo, 4-7 de octubre de 2007)*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2008, pp. 75-98.
- ROJAS ZORRILLA, Francisco, *La traición busca el castigo*, Ramón Mesonero Romanos (ed.), BAE, LIV, Atlas, Madrid, 1952.
- RUANO DE LA HAZA, José M., «La escenificación de la comedia» en J. M. Ruano de la Haza y John J. Allen, *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*, Madrid, Castalia, 1994, pp. 401-403.
- «The Staging of Calderon's *la vida es sueño* and *La dama duende*», *Bulletin of Hispanic Studies*, 64, nº 1, 1987, pp. 51-63.
- SÍMINI, Diego, «*Casarse por vengarse* di Rojas Zorrilla nella traduzione di Giacinto Andrea Cicognini: *Maritarse per vendetta*» en Maria Grazia Profeti, *Tradurre, scrivere, mettere in scena*, Firenze, Alinea, 1996, pp. 95-116.
- VAREY, John E, «*La dama duende*, de Calderón: símbolos y escenografía» en Luciano García Lorenzo (ed.), *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro, (Madrid, 8-13 de junio de 1981)*, Madrid, CSIC, 1983, vol. I, pp. 165-183.
- VITSE, Marc, «Estudio preliminar» a la edición de Fausta Antonucci de *La dama duende* de Calderón, Barcelona, Crítica, 1999.
- «Sobre los espacios de *La dama duende*: el cuarto de don Manuel», *Notas y estudios filológicos*, II, 1985, pp. 7-32.



### EDICIONES DE LA OBRA

*Casarse por vengarse*, Ramón Mesonero Romanos (ed.), BAE, LIV, Madrid, Atlas, 1952, (1ª. ed de 1861).

*Casarse por vengarse*, en *El teatro español. Colección de obras dramáticas de los siglos XVI y XVII*, año 3, nº 43, Imprenta de Gironés y Orduño, 1889, pp. 1-24.

*Casarse por vengarse*, Linda Mullin (ed.), Kassel, Reichenberger, 2007.

*Casarse por vengarse*, *Francisco de Rojas Zorrilla. Obras completas*, Teresa Julio (ed.), vol. I, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2007.

