

UNIDAD EN LA DUALIDAD: LA SEGUNDA ACCIÓN EN CADA CUAL LO QUE LE TOCA, DE ROJAS ZORRILLA

«quíérovos la materia un poquillo dexar,
pero será en cabo todo a un lugar»

(*Libro de Alexandre, 2324cd*)

1. CADA CUAL LO QUE LE TOCA A TRAVÉS DE LA HISTORIA

En el conjunto de la producción dramática de Rojas Zorrilla no ha sido *Cada cual lo que le toca* una de las comedias históricamente más afortunadas. Como recoge Bances Candamo¹, y han repetido sucesivos críticos posteriores², el público mostró su repudio por ella en el instante de efectuarse su montaje sobre las tablas:

«A Don Francisco de Rojas le siluaron la Comedia de *Cada qual lo que le toca*, por hauerse atreuido a poner en ella vn Cauallero que, casándose, halló violada de otro Amor a su esposa».

Tal vez debido a esta circunstancia, el texto no fue recogido por su creador en ninguno de sus dos volúmenes de comedias³, ni seleccionado para

¹ Francisco Antonio de Bances Candamo, *Theatro de los theatros de los passados y presentes siglos*. Ed. Duncan Moir. London, Tamesis books, 1970, pág. 35.

² Cf., entre otros, Ramón Mesonero Romanos, «Apuntes biográficos, bibliográficos y críticos de Don Francisco de Rojas Zorrilla», prólogo a su edición de *Comedias escogidas* de Don Francisco de Rojas Zorrilla, Madrid, BAE 54, 1861, pág. IX; Emilio Cotarelo y Mori, *Don Francisco de Rojas Zorrilla, noticias biográficas y bibliográficas*, Madrid, Imp. de la Revista de Archivos, 1911, pág. 146; Américo Castro, «Observaciones y notas» al texto de su edición de *Cada cual lo que le toca*, que, junto a *La viña de Nabot*, se imprime en el volumen dos de la colección «Teatro antiguo español», Madrid, Junta para la Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas, 1917, pág. 177; Raymond R. MacCurdy, *Francisco de Rojas Zorrilla and the tragedy*, Alburquerque, University of New Mexico Press, 1958; Duncan Moir, *op. cit. infra* (en nota 8), pág. 149.

³ *Primera parte de las comedias de Don Francisco de Rojas Zorrilla*, Madrid, María de Quiñones, 1640 (Biblioteca Nacional de Madrid, sig. R/30848, U/16342). *Segunda parte de las comedias de Don Francisco de Rojas Zorrilla*, Madrid, Francisco Martínez, 1645 (Biblioteca Nacional de Madrid, sig. R/30861). Una descripción de estas ediciones puede encontrarse en Cotarelo, *op. cit.* (nota 2), págs. 125-129.

alguna de las colecciones de varios que tan abundantemente circularon en nuestro Siglo de Oro dando a conocer al lector el teatro de su época⁴. La pieza fue transmitida a través de copias manuscritas, de las cuales tan sólo una hemos conservado⁵, y de sueltas⁶, que, en ocasiones, como era habitual en el momento, llevaban cambiado el nombre del autor⁷. Ante esta situación no es aventurado conjeturar que el número de personas que tuvieron posibilidad de conocerla directamente no debió de ser excesivamente amplio. Modernamente la obra no ha tenido mejor suerte y es patente su carácter inaccesible para el lector, e incluso para el estudioso, actual. Desde el siglo XVIII contamos con una única edición registrada y ya difícil de conseguir, la que realizó Américo Castro y fue insertada en 1917 en la colección «Teatro antiguo español» de la Junta para la Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas⁸.

⁴ Cf. Raymond R. MacCurdy, *Francisco de Rojas Zorrilla: bibliografía crítica*. Madrid, CSIC (Cuadernos bibliográficos, XVIII), 1965, págs. 19-22.

⁵ Se halla en la Biblioteca Nacional de Madrid, con signatura Ms. 15378. Cf. la descripción del mismo que realiza Américo Castro en *op. cit.* (nota 2), págs. 175-176.

⁶ Hasta una época relativamente reciente tan sólo se sabía por referencias indirectas que *Cada cual lo que le toca* había sido publicada en suelta. Fajardo (*Índice de todas las comedias impresas hasta el año 1716*. Biblioteca Nacional de Madrid, Ms. 14706, f. Iiv.) menciona la existencia de una suelta en la cual la obra se atribuye a Calderón. Medel del Castillo (*Índice general alfabético de todos los títulos de Comedias, que se han escrito por varios autores...*, Madrid, 1735; reeditado por J. M. Hill en la *Revue Hispanique*, LXXV, 1929, págs. 144-369) cita dos impresiones de este tipo en las que figura el título de nuestra comedia: en una la pieza es atribuida a Calderón; en otra, a Rojas. García de la Huerta (*Catálogo alfabético de las comedias, tragedias, autos, zarzuelas, entremeses y otras obras correspondientes al Teatro Español*, Madrid, Imp. Real, 1785, pág. 35) inserta la misma noticia que Medel, tal vez, como sugiere Américo Castro (*op. cit.* —nota 2—, pág. 178), por estar utilizando a éste como fuente de información. La Barrera (*Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español, desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Madrid, Gredos —BRH, ed. facsímil de la publicada en 1860—, 1969, pág. 343a) incluye también entre las sueltas de Rojas *Cada cual lo que le toca*. Paz y Meliá (*Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el departamento de manuscritos de la Biblioteca Nacional*, Madrid, 1899, pág. 69, número 457), al registrar el manuscrito de nuestra comedia susodicho, hace la siguiente indicación: «(Impresa suelta)». No obstante, Américo Castro en 1917 (*op. cit.* —nota 2—, pág. 178) todavía afirmaba: «No he logrado hallar la impresión suelta a que aluden Fajardo, La Barrera y Paz y Meliá». Únicamente en 1965 MacCurdy, en la página 25 de su *Bibliografía* (cf. nota 4), da por conocidas tres ediciones en suelta de esta pieza: una conservada en la Biblioteca Nacional de Madrid; otra, en la Biblioteca y Museo del Instituto de teatro de Barcelona (Colección teatral de don Arturo Sedó) —en ninguna de ellas figura el lugar y el año de publicación—; una tercera, que supone impresa en Madrid en 1740, forma parte de los fondos del British Museum de Londres.

⁷ Sobre esta problemática particular de nuestra obra, de la cual damos noticia en la nota anterior, cf. las páginas 151-154 del artículo de Moir citado *infra* (nota 8).

⁸ Cf. nota 2. Duncan Moir («Notes on the significance and text of Rojas Zorrilla's «Cada cual lo que le toca»», en *Studies in Spanish Literature of the Golden Age presented to Edward M. Wilson*. Edited by R. O. Jones, London, Tamesis books, 1973, págs. 149-159; vid., especialmente, pág. 159) afirma estar elaborando una nueva edición de *Cada cual lo que le toca*, pero no tenemos constancia de que su publicación se haya efectuado.

Si el público del siglo XVII no fue muy generoso con *Cada cual lo que le toca*, tampoco lo fue, hasta época reciente, la crítica posterior^{8 bis}. Ya Bances Candamo⁹ citaba el texto como ejemplo de comedia poseedora de uno de los defectos que él aconsejaba evitar a los dramaturgos:

«El maior cuidado del Poeta, y otro precepto de la Cómica, es no escoger casos horrorosos ni de mal exemplar, y el Patio tampoco los sufre. A Don Francisco de Rojas...»

Schmidt¹⁰ se refiere a él en los siguientes términos:

«Es este drama una trabajosa imitación de la manera calderoniana, de la que el autor no consiguió tomar más que lo externo, no lo interno y esencial. La disposición de los personajes y los caracteres hace pensar en *El médico de su honra* y en *Mañana será otro día*. Pero la lengua carece de fuerza y casi siempre está recargada de comparaciones infantiles y burlescas que, empleadas en los momentos culminantes de la acción, quitan firmeza y verdad a la obra. La imitación de los asuntos trágicos de Calderón produce resultados aún más lamentables que la imitación de su forma. Posible es, sin embargo, que gentes de escaso discernimiento, apreciando sólo lo que de moda había en Calderón, estimasen esta obra contrahecha como producción de su favorito».

Tan graves acusaciones probablemente fueron compartidas por una buena parte de los estudiosos decimonónicos que tuvieron la ocasión de conocer la pieza. No es extraño el olvido en que cayó. No es rara la ausencia de ediciones. No asombra que existiese una tradición contraria a ella, sólo rota por la aparición en 1917 del susodicho libro de Américo Castro¹¹. A este ilustre, y entonces todavía joven, investigador la obra le interesa «desde que sabemos que no agradó al público su representación por otros motivos que los de la inferioridad artística»¹². Por eso la edita. Por eso estudia su contenido¹³. Él sienta las bases para una futura revalorización. Pero esta meta no ha sido aún plenamente alcanzada. Apenas se le han dedicado trabajos monográficos. Un solo artículo, debido a la pluma de Moir¹⁴, versa exclusivamente sobre ella. Las referencias a su texto, y los problemas por él planteados, hay que buscarlas en estudios generales so-

^{8 bis} Un resumen de la valoración que toda la producción literaria de Rojas Zorrilla ha recibido a lo largo de la historia puede hallarse en las páginas 105-122, «Críticos de Rojas Zorrilla. Apreciación general», del libro de Cotarelo citado en la nota 2.

⁹ Cf. nota 1.

¹⁰ V. Schmidt, *Die Schauspiele Calderon's*. Elberfeld, 1857, pág. 486. Citado por A. Castro, *op. cit.* (nota 2), págs. 178-179.

¹¹ Cf. nota 2.

¹² *Op. cit.* (nota 2), pág. 183.

¹³ *Ibidem*, págs. 183-197.

¹⁴ Cf. nota 8.

bre Rojas¹⁵, o, incluso, de otros dramaturgos áureos¹⁶. En ellos ya es posible rastrear citas laudatorias. Así, MacCurdy la considera comedia de absoluta modernidad, situada en el camino que había de conducir a la tragedia «doméstica» decimonónica perfeccionada por Ibsen. Es el principio de una más sólida recuperación.

La censura general contra nuestro drama alcanzó también a aspectos concretos de su composición. En este contexto no podía faltar el ataque contra él debido a la inobservancia de uno de los preceptos que durante mucho tiempo, y sobre todo en España a raíz de la implantación de la estética neoclásica, fue considerado consustancial al género teatral: la normativa de las unidades. En el siglo XIX Alberto Lista, si bien no refiriéndose específicamente a *Cada cual lo que le toca*, sino a toda la producción dramática de su autor, afirmaba¹⁸:

«Rojas sobresale en las escenas terribles y sabe prepararlas con arte, pero a veces mezcla con ellas incidentes novelescos que divierten la atención del espectador y debilitan el efecto dramático de las mejores escenas».

El escritor decimonónico pone la mano sobre la llaga: Rojas no respeta la unidad de acción. Es cierto. Pero, como ya señalaba MacCurdy en 1958¹⁹, no es justa la crítica negativa inmersa en su afirmación. Normalmente nuestro dramaturgo suele saber enlazar de forma correcta las acciones secundarias, los *subplots*, con la principal²⁰. *Cada cual lo que le toca* no es una excepción, como a lo largo de estas páginas confiamos demostrar.

2. LAS DOS ACCIONES EN EL ARGUMENTO

Al plantearse MacCurdy, dentro del capítulo que en su libro *Francisco de Rojas Zorrilla and the tragedy* destina a analizar la «técnica y arte» del dramaturgo toledano, el estudio de los recursos empleados por él para confeccionar sus tragedias, menciona *Cada cual lo que le toca*. Se refiere a ella como obra peculiar. Parece constituir una excepción, la única, a una norma mantenida por Rojas en la composición de sus tex-

¹⁵ Es el caso del libro de MacCurdy citado en la nota 2, o de los artículos «Alineación y realidad en Rojas Zorrilla», de Julio Rodríguez Puértolas (publicado en el *Bulletin Hispanique*, LXIX, 1967, págs. 325-346, y posteriormente recogido en su libro *De la Edad Media a la edad conflictiva*, Madrid, Gredos —BRH—, 1972, págs. 339-363), «Le féminisme de Francisco de Rojas Zorrilla», de Jean Testas (en *Mélanges offerts a Charles Vincent Aubrun*. Edition établie par Haïm Vidal Sephiha. Paris, Editions Hispaniques, 1975, 2 vols. Tomo II, págs. 303-322)...

¹⁶ Cf. el trabajo de Schmidt mencionado en la nota 10 para comprobarlo.

¹⁷ Cf. MacCurdy, «Rojas' Tragedies: Theme and Story», en *op. cit.* (nota 2).

¹⁸ Alberto Lista y Aragón, «Rojas. Artículo I», en *Ensayos literarios y criticos*. Precedidos de un prólogo por D. José Joaquín de Mora. Sevilla, Calvo-Rubio y Cía., 1844, 2 vols., tomo II, págs. 136-138 (sig. Biblioteca Nacional de Madrid 1/63843-4). La cita se halla en la página 136.

¹⁹ *Op. cit.* (nota 2), «Thechnique and Art».

²⁰ Cf. MacCurdy, *ibidem*.

tos. Nuestro escritor generalmente evita mezclar en sus piezas «subargumentos» cómicos y novelescos elaborados. En su trabajo *Francisco de Rojas Zorrilla*, recoge la misma idea²¹. Para él *Cada cual*

«is one of the several of Rojas' plays with an elaborate comic subplot».

Según el ilustre investigador, en nuestra comedia existen varias acciones secundarias. Al menos dos. Una de carácter cómico. Otra de carácter novelesco. No podemos menos que manifestar nuestro desacuerdo con tal aseveración. Nuestro análisis del texto nos lleva a una conclusión muy distinta. En el argumento de *Cada cual lo que le toca* se inserta una acción compleja, pero no triple. Simplemente dual. No hallamos ningún «subplot cómico elaborado». Observamos escenas o «incidentes» —no acciones— cómicos, generalmente integrados en la acción principal, desarrollados por medio de los criados —especialmente Beltrán, que encarna el papel del gracioso, pero también de Ángela y Galindo—, y con una función muy concreta en el conjunto de la pieza.

La ubicación de tales momentos cómicos ha sido hábilmente realizada por el escritor^{21 bis}. Dos de ellos se sitúan en el primer acto. Figuran en el planteamiento de la obra. Son los iniciadores de la acción²². Facilitan, de cara a la representación, la primera toma de contacto con el público, quien así, de una forma «amable», va conociendo datos del conflicto principal. Preparan el advenimiento del primer incidente plenamente dramático recogido en la comedia: el enfrentamiento dialéctico entre Luis e Isabel²³. Resaltan, por medio del contraste, su inserción.

Dos escenas cómicas encontramos también en la segunda jornada. La primera, en los albores del acto²⁴ —efectuado el enlace con el anterior—, muestra el equivocado análisis de la realidad que hace Beltrán. Es previa a la apertura de un proceso de progresivo aumento en la tensión dramática, desarrollado a través de una serie de incidentes encuadrados en la primera acción, que tendrá su punto culminante en el enfrentamiento dialéctico de Fernando e Isabel²⁵. La segunda, hacia su

²¹ Cf. Raymond R. MacCurdy, *Francisco de Rojas Zorrilla and the tragedy* (citado en nota 2), y *Francisco de Rojas Zorrilla* (New York, Twayne Publishers, 1968). La afirmación que a continuación reproducimos textualmente se inserta en la página 70 (a *Cada cual lo que le toca* le dedica íntegras las páginas 70-71) de este último trabajo.

^{21 bis} Duncan Moir (*op. cit.* —nota 8—, pág. 150) ya alababa la maestría demostrada por Rojas en la construcción general de *Cada cual lo que le toca*. Y hacía especial referencia a la ubicación de las «escenas de gracioso» (*gracioso-scenes*) dentro del argumento para probar su aseveración. No obstante, no efectuaba un análisis concreto (no es objeto de su estudio) de tal localización.

²² Se localizan en los versos 1-76 (conversación entre Ángela y Beltrán) y 77-271 (conversación entre Ángela, Beltrán y don Luis), situados en las páginas 3-12 de la edición de Américo Castro (cf. nota 2), utilizada como base para la realización de este estudio y a la cual, por lo tanto, van referidas todas las citas que realicemos de nuestra comedia.

²³ Cf. versos 311-616. Ed. cit. (nota 2), págs. 14-24.

²⁴ Versos 1466-1538. Ed. cit. (nota 2), págs. 52-54.

²⁵ Versos 1678-1822. Ed. cit. (nota 2), págs. 59-66. Al no ser objeto de este estudio, no efectuamos la enumeración exacta de todo ese conjunto de incidentes.

mitad²⁶, poniendo de manifiesto uno de los atributos de la figura del gracioso, su carácter interesado²⁷, posibilita la creación de un enredo dramático (tragicómico a veces debido a alguna de las intervenciones de Beltrán²⁸) que va a erigirse en componente esencial del último conjunto de sucesos insertos en la jornada, lo hace más verosímil y, por contraste, lo destaca. Al mismo tiempo, consigue rebajar un tanto la tensión acumulada en los instantes precedentes²⁹. Es el único «inciso» cómico que no pertenece a la primera acción, aunque el autor se encarga de enlazarlo perfectamente con ella³⁰.

En la segunda mitad del acto tercero, hallamos el último de los incidentes cómicos que posee la comedia³¹. Protagonistas, Beltrán, Ángela y Galindo. Su localización parece perfectamente seleccionada. Los últi-

²⁶ Versos 1865-1971. Ed. cit. (nota 2), págs. 66-69.

²⁷ Cf. José F. Montesinos, «Algunas observaciones sobre la figura del donaire en el teatro de Lope de Vega», en *Estudios sobre Lope de Vega*, Salamanca, Anaya, 1969, págs. 21-64 (vid. especialmente págs. 29-31); Juana de José Prades, *Teoría sobre los personajes de la comedia nueva*, Madrid, CSIC, 1963 (vid. especialmente págs. 47-50 y 251-254)...

²⁸ Cf. versos 2082-2110. Ed. cit. (nota 2), págs. 73-74.

²⁹ La estructuración de este incidente cómico es muy peculiar. Consta de dos partes bien diferenciadas, cada una de las cuales se integraría, si adoptamos la errónea —por anacrónica— división en «escenas menores», de personajes, a la que fue sometido por los críticos decimonónicos nuestro teatro clásico (en lugar de la estructuración en «escenas mayores», de situación, como es sabido, vigente en el momento), en una escena. El protagonista de ambas es Beltrán. En la primera actúa en solitario. Efectúa, advirtiéndolo así al público, un desdoblamiento ficticio de su personalidad para representar un debate entre «razón» e «interés» (versos 1865-1946, ed. cit. —nota 2—, págs. 66-68), debate irónico-burlesco que pone de manifiesto, especialmente debido a la susodicha «advertencia» (versos 1885-1892), la función distanciadora, como el narrador de Brecht, asumida en ocasiones por el gracioso en el teatro barroco español (cf. sobre esta problemática en general, C. A. Jones, «Brecht y el drama del Siglo de Oro en España», en *Segismundo*, 5-6, 1967, págs. 39-54), y la utilización en la comedia de un recurso que no podemos ahora comentar: el teatro dentro del teatro. En la segunda intervienen también Ángela y doña Juana. En ella Beltrán trata de allanar obstáculos para poner en práctica sus planes, la resolución adoptada en el instante anterior. Es la introducción anticlimática al enredo, climático *in crescendo*, posterior.

³⁰ El incidente cómico hace referencia a sucesos encuadrables en el *subplot*. Beltrán, movido por el interés, intenta facilitar a don Alonso, uno de los pretendientes de doña Juana, una entrevista con su amada. Pero por la intervención en él de personajes encargados esencialmente de desarrollar el «argumento» principal y la aparición de un enredo que provoca la intersección de este último con el «subargumento» (enredo englobador de un conjunto de sucesos en los que se ven afectados, a la vez, por diferentes motivos, la práctica totalidad de los agonistas de la comedia —cf. versos 1978-2307, ed. cit. (nota 2), págs. 70-82—) queda enlazado con la primera acción. Rojas, lo iremos comprobando, no deja cabos sueltos en su obra. Como aseguraba Moir (*op. cit.* —nota 8—, pág. 150), «The structure of the play is masterfully erected».

³¹ Versos 2985-3148. Ed. cit. (nota 2), págs. 107-112. En esta parte de la obra considera MacCurdy (*Francisco de Rojas Zorrilla* —cit. en nota 21—, págs. 70-71) que se inserta el «subargumento cómico elaborado». No estamos de acuerdo con su concepción. Los hechos relatados en estos versos carecen del suficiente desarrollo en el conjunto de la pieza. No creemos correcto juzgar, por ese motivo, que ellos dan cuerpo a una acción independiente. No tienen consistencia para ello. Más justo nos parece afirmar que forman un incidente, integrado en la acción principal, al que se asigna una función muy clara, como indicaremos a continuación.

mos instantes del nudo le dan cobijo, facilitando así la creación de un anticlímax necesario para provocar un cierto relax en un espectador tenso ante las escenas precedentes, y para resaltar, una vez más a través del contraste, el inminente desenlace de la pieza, desenlace violento (incluye la muerte de uno de los personajes, Fernando) en el que no caben concesiones a la distensión³².

Junto a estas «escenas» cómicas «mayores» —acumuladas en los momentos iniciales del texto, repartidas en la jornada segunda, y en franca recesión en la tercera— observamos algunas —pocas— intervenciones jocosas de Beltrán insertas en situaciones fundamentalmente serias³³. Producen leves instantes de anticlímax. En ellas suele el gracioso hacer gala de alguno de sus atributos³⁴ (avaricia, cobardía, codicia). Ni aquellas ni, mucho menos, éstas pueden ser consideradas acción independiente. Carecen de desarrollo autónomo o, siquiera, continuado. Forman cuadros cómicos, simples incidentes³⁵ en la mayoría de los casos, perfectamente integrados, insistimos, en la acción principal o en el *subplot*. Constituyen una manifestación más del componente «tragicomedia», rasgo, junto a otros, diferenciador de la comedia nueva, tal y como Lope en su *Arte Nuevo* se encargó muy bien de señalar³⁶. No existe mezcla de «sub-

³² Cf. versos 3435-3437. Ed. cit. (nota 2), pág. 122. MacCurdy (*Francisco de Rojas Zorrilla* —cit. en nota 21—, págs. 70-71) ya había destacado, desde otro punto de vista, la función que cumplía este incidente (*subplot* para él) en el conjunto del argumento. El «parodies the main plot. Here the comic subplot is a mock-tragedy involving Galindo (...), Beltrán and Angela (...). Ironically, immediately after reproaching his master for his teacherous intention to possess Isabel, Galindo himself makes love to Angela, wife of his best friend (...); «the comic subplot is used (...) to invest the tragic action with irony».

³³ Acto I, v. 869-902 (ed. cit. —nota 2—, págs. 33-34); acto II, v. 1243-1465 (págs. 45-52); acto II, v. 2082-2110 (págs. 73-74); acto III, v. 2308-2496 (págs. 83-89). Las intervenciones jocosas del gracioso en obras esencialmente dramáticas fueron tradicionalmente muy criticadas. Baste, para comprobarlo, traer a la memoria la censura que Alberto Lista dirige por este motivo a nuestro autor en la página 137 del artículo citado en la nota 18.

³⁴ Cf. el artículo de Montesinos citado en la nota 27.

³⁵ No obstante, alguno de estos incidentes ha recibido un diseño similar al poseído por el resto del relato. El incluido en el acto tercero se basa en la creación de un triángulo amoroso (Ángela, Beltrán, Galindo), semejante, aunque contrario (éste es utilizado como medio para producir hilaridad), al que encontramos al analizar la estructura interna de las acciones principal y secundaria (triángulos dramáticos), como más adelante tendremos ocasión de comprobar. Es un recurso que confiere mayor coherencia interior a la pieza (toda ella se basa en unos mismos principios compositivos) y que, nuevamente por medio del contraste, coadyuva en el momento preciso (el suceso protagonizado por el gracioso se ubica en crítico instante en que los triángulos principales se van a resolver) a conferir mayor comedia a una situación.

³⁶ Cf. Juan Manuel Rozas, «Concepto de tragicomedia», en *Significado y doctrina del «Arte Nuevo» de Lope de Vega*, Madrid, SGEL, 1976, págs. 73-83. Precisamente esta mezcla de «lo trágico» y «lo cómico» que hallamos en *Cada cual lo que le toca* ha llevado a muchos investigadores y eruditos a rechazar, incluyéndola en el conjunto de la producción dramática de Rojas —no analizándola específicamente—, su carácter de tragedia. MacCurdy (*vid. Francisco de Rojas Zorrilla and the tragedy* —cit. en nota 2—, y *Francisco de Rojas Zorrilla* —cit. en nota 21— págs. 36-39) defiende la consideración de nuestra obra como tragedia. Evidentemente no es una tragedia pura, según la concepción de este género teatral sustentada por los

argumentos» cómicos y novelescos. En este aspecto ³⁷ *Cada cual lo que le toca*, dentro de la producción dramática de Rojas, no se erige en excepción.

Dos acciones integran el «relato» de nuestra obra. Las dos de carácter amoroso. Las dos de carácter «novelesco». Sobre ambas gravita el tema del honor. Tres personajes, Isabel, Luis, Fernando, protagonizan la primera, la principal. Tres, Juana, Gabriel, Alonso, la segunda. El respectivo espacio que dentro del argumento el autor les dedica, parece medido, casi diríamos, exagerando, milimetrado. Unos 2.574 versos ³⁸, de un total de 3.441, invierte en el desarrollo de la primera. Un setenta y cinco por ciento en el conjunto del texto. Unos 867 versos son dedicados a la segunda. Un veinticinco por ciento del cómputo final. Los sucesos encuadrados en cada una son presentados de forma alternativa, si bien ambas en diferentes momentos llegan a confluir.

En los ciento dieciséis primeros versos de la comedia Rojas efectúa la presentación de la acción principal, su planteamiento. Notifica el problema básico que en ella quiere abordar: la historia de una mujer, Isabel, casada por imposición de su padre con un hombre, Luis, al que no amaba pero al que le es en su matrimonio totalmente fiel; la historia de un hombre, Luis, que en su noche de bodas descubre la ausencia de virginidad en su esposa y se consume en una continua pugna de dudas y celos al desconocer la identidad del causante de su desventura y, por ello, observar la inviabilidad de poner en práctica sus deseos de venganza, sus ansias de lavar su honor. Tras un «fundido en negro», el dramaturgo da paso a la acción secundaria ³⁹, y, de igual modo, realiza su planteamiento. Muestra el conflicto de una mujer, Juana, enamorada de un galán, Gabriel, con el que no puede contraer nupcias debido a que su hermano, Fernando, de quien su amado es enemigo, ha prometido su mano a otro hombre, Alonso. Una escena «menor», una conversación entre Luis y Fernando ⁴⁰, engarza de una forma suave ambas acciones. En el diálogo se abordan sucesivamente, sin mezclarlos, asuntos encuadrables en la segunda y en la primera acción. La irrupción de Isabel en el escenario ⁴¹ transporta al espectador a la acción principal. Mediante la transmisión de un dato hasta entonces desconocido (Fernando era el antiguo amante de Isabel), se da inicio al nudo de la obra. La conjunción de parte de

neorristotélicos del momento. Quizá lo más correcto sea juzgarla una «comedia nueva», texto encuadrable en ese género configurado por Lope, en cuya composición se hace más hincapié en el componente trágico que en el cómico, aunque ambos en ella hagan acto de presencia.

³⁷ En otros aspectos *Cada cual lo que le toca* sí puede ser obra «excepcional». Cf., por ejemplo, las afirmaciones de Rodríguez Puértolas incluidas en las páginas 355-356 (nota 45) de su artículo mencionado en la nota 15 (citamos el texto inserto en el volumen publicado por la editorial Gredos).

³⁸ No damos cifras absolutas debido a que, como veremos, el autor acostumbra a hacer referencias a sucesos de la segunda acción en escenas específicamente destinadas a desarrollar la primera y al revés. Por ello, para obtener unos datos completamente exactos sería preciso efectuar un ejercicio de contabilidad que juzgamos superfluo en el contexto de este estudio.

³⁹ Versos 617-902. Ed. cit. (nota 2), págs. 24-34.

⁴⁰ Versos 902-1197. *Ibidem*, págs. 34-43.

⁴¹ Versos 1197-1212. *Ibidem*, pág. 43.

los principales personajes afectados por los respectivos conflictos vuelve a enlazar ambas acciones. Cada uno de ellos hace alusiones a su problemática particular, sin que se establezca ningún tipo de ordenación expositiva⁴². Cada uno declara sus intenciones de actuación. El clímax dramático se consigue. La jornada primera llega a su fin.

Una enumeración de propósitos puesta en boca de Fernando en los albores del acto segundo une, de nuevo, el *subplot* con la acción principal dentro de una misma escena⁴³. Explica sucesivamente el agonista sus proyectos inmediatos de intervención en la segunda y en la primera acción. A ésta se dedican los trescientos noventa y ocho versos posteriores⁴⁴, si bien en los últimos se produce una intervención de Juana que, muy levemente, recuerda al auditorio la existencia del «subargumento»⁴⁵. Un «fundido en negro» distribuye en dos bloques, en dos escenas de situación, «mayores», la jornada. Por la segunda, de composición basada en la técnica del enredo, desfilan sucesos alternativamente encuadrados en las acciones secundaria y principal. En primer término, el enredo se centra en la segunda⁴⁶. Un tenue «fundido» da paso a la primera⁴⁷, tras la cual el *subplot* reaparece⁴⁸, si bien de forma no total dado que en esta parte del texto se registra la presencia de un personaje, Fernando, cuyos móviles inmediatos de actuación se proyectan ahora no sobre el «argumento» secundario sino sobre el principal. La llegada de Luis⁴⁹ sitúa de nuevo al espectador ante la primera acción. Ambas quedan engarzadas en las postrimerías del acto⁵⁰, que recogen una «mixtura» casi totalmente asistemática de agonistas y conflictos, como sucediera en la jornada anterior. De nuevo el clímax dramático es alcanzado.

La separación de acciones es mucho más tajante en el último acto. El tránsito de una a otra ha sido marcado mediante la inserción de un «fundido en negro». Cada una se desarrolla en una «escena mayor». La acción principal abre jornada. Los versos 2308-2633, salvo leves alusiones a acontecimientos del *subplot*⁵¹, básicamente acogen incidentes referidos a su problemática⁵². A la acción secundaria se destina la segunda escena de situación⁵³. En ambas son observables los momentos postreros del nu-

⁴² Versos 1213-1242. *Ibid.*, págs. 43-44. En esta parte de la obra el autor no adopta la «especialización» que hallábamos en los versos 902-1197. La mezcla de acciones es más profunda, si bien se observa un claro predominio del conflicto desarrollado a lo largo de la principal.

⁴³ Versos 1243-1465. *Ibid.*, págs. 45-52.

⁴⁴ Versos 1466-1864. *Ibid.*, págs. 52-66.

⁴⁵ Versos 1822-1864. *Ibid.*, págs. 64-66. Juana, en «aparte» y «de pasada», hace alusión a su problemática.

⁴⁶ Versos 1865-2033. *Ibid.*, págs. 66-72.

⁴⁷ Versos 2034-2081. *Ibid.*, págs. 72-73.

⁴⁸ Versos 2082-2118. *Ibid.*, págs. 73-75.

⁴⁹ Versos 2119-2135. *Ibid.*, pág. 75.

⁵⁰ Versos 2136-2307. *Ibid.*, págs. 75-82. Para establecer el enlace se adopta la siguiente distribución de los acontecimientos: primera acción, segunda, mezcla total.

⁵¹ Pueden rastreadse entre los versos 2308-2496 y 2590-2598. *Ibid.*, págs. 83-89 y 93.

⁵² Ed. cit. (nota 2), págs. 83-95.

⁵³ Versos 2634-2984 (*ibid.*, págs. 95-107), centrados en la segunda acción. No obstante, la intervención de don Luis, entre los versos 2786-2822, remite al público a acontecimientos pertenecientes a la principal.

do. El desenlace, precedido del final ya absoluto del nudo, se inserta en la última «gran escena» de la comedia⁵⁴. Ella se centra esencialmente en el «argumento» principal. El secundario hace acto de presencia a través de un personaje, Juana, y en la resolución del conflicto base, por la cual se ve plenamente afectado.

3. UNIDAD EN DUALIDAD

Diferentes procedimientos de relación ha utilizado Rojas Zorrilla para conseguir un perfecto ensamblaje entre las dos acciones integradas en el argumento. Ya hacíamos alusión a esas «escenas de enlace» en las cuales sucesiva o simultáneamente figuraban acontecimientos encuadrados en una u otra⁵⁵; a esas referencias a problemas o personajes, e incluso intervenciones de agonistas, de la segunda acción en instantes en que se desarrollaba la principal o viceversa⁵⁶. Por otros caminos se alcanza también la integración.

En un plano general, las acciones han recibido una configuración enteramente similar. Un triángulo amoroso constituye la base de su composición. Sus respectivos vértices, Isabel, Luis y Fernando en la primera; Juana, Gabriel y Alonso, en la secundaria. En los dos casos un par de galanes compiten por una dama. Una dama tan sólo otorga sus favores a uno de los pretendientes. Estructura interna coincidente. Las variantes, en la estructura superficial. En el «argumento» principal la dama está casada. El intruso es su antiguo amante, quien, por diversas razones, una vez que logró gozarla, la abandonó. En el *subplot* la dama es doncella soltera. El triángulo tiene un carácter más convencional. Se asemeja a otros que podemos encontrar en múltiples comedias del momento: *Don Gil de las calzas verdes* de Tirso, *La doncella de labor* de Pérez de Montalbán, *La Fénix de Salamanca* de Mira de Amescua, *El galán fantasma* de Calderón, o *Entre bobos anda el juego* del propio Rojas, por sólo citar unos ejemplos escogidos al azar.

Incidentes y motivos argumentales se repiten en ambas acciones. Las dos damas ven coartada su libertad de elección en el instante de plantearse la cuestión de su matrimonio. Sobre las dos pende el tema de las re-

⁵⁴ Versos 2985-3441. *Ibid.*, págs. 107-122.

⁵⁵ Cf. v. 902-1197, 1213-1242, 1243-1465, 2136-2307..., todos ellos citados *supra*.

⁵⁶ Cf. notas 45, 48, 51, 53. *Vid.* también, por ejemplo, el verso 1680 (*ibidem*, pág. 59). A veces se utiliza también la técnica del «preaviso». Se anuncia la llegada de un personaje, o un grupo de ellos, incluidos en la obra en función de la segunda acción, en escenas, o grupos de «escenas menores», reservadas a la principal. Así, entre los versos 484-528 se notifica la llegada de Fernando y Gabriel (ed. cit. —nota 2—, págs. 19-21); entre 1659-1677, la de Alonso y Gabriel (*ibid.*, pág. 59). Son todos recursos, de inferior categoría si queremos, que tienden un puente de unión entre ambas acciones, que coadyuvan a proporcionar mayor cohesión interna a la comedia.

laciones extraconyugales⁵⁷ y el conflicto de los celos⁵⁸. Ambas sufren asechanzas de sus «enemigos», de los hombres a quienes no quieren pero que desean gozar de su amor⁵⁹. Sobre ambas se cierne el fantasma de la ruptura con sus respectivos «esposos»⁶⁰. La muerte de Fernando, incluida en el desenlace, se convierte en la solución de la correspondiente problemática hasta entonces padecida por ellas⁶¹.

Las dos acciones son utilizadas como medio de crear momentos de máxima tensión en el conjunto de la comedia. Los clímax de todo ese sistema, diseñado por el autor y que no es momento de analizar pormenorizadamente, de acumulación de carga dramática en el argumento son alcanzados a veces mediante la suma de acontecimientos integrados en *plot* y *subplot*⁶². No obstante, en otros casos, la presentación de éstos es diferenciada en bloques de sucesos específicos, como veíamos. La tensión aparece entonces en ellos de forma paralela, y con ellos progresivamente se acrecienta. La presencia de uno u otro conjunto no supone un corte en tal sistema general, sino una ayuda para su más cabal desarrollo. El acto segundo puede ejemplificar perfectamente esta situación. En concreto, los versos 1865-2033 (segunda acción), 2034-2081 (primera), 2082-2118 (segunda), 2119-2135 (primera). A través de los hechos relatados en ellos se va generando un proceso de gradual aumento de tensión que irá a desembocar en los versos 2136-2307, finales de la jornada, en los que se alcanza el culmen y en los que ambas acciones figuran entremezcladas⁶³. «Argumento» y «subargumento» suman sus esfuerzos para conseguir un relato interesante, atractivo, para el espectador, para destacar los instantes dramáticamente más rentables de cara al auditorio.

La identidad de recursos de composición empleados es patente en el diseño de ambas acciones. La expectación, útil para avivar el interés del

⁵⁷. Las diferencias son de intensidad de desarrollo, de etapa evolutiva en la que es presentado el «tema» en cada una de las acciones. Isabel ya perdió, siendo soltera, en la prehistoria no escenificada de la obra, su virginidad. Juana declara simplemente su intención de entregarse a Gabriel si su hermano Fernando la obliga a contraer matrimonio con don Alonso (v. 1997-2020, *ibid.*, págs. 70-71). Divergencias de superficie. El mismo motivo argumental.

⁵⁸ Cf. las reiteradas manifestaciones, en este sentido, de Luis en el acto I, y las de Gabriel en el tercero. El conflicto en ambos casos se traduce en enfrentamientos verbales de los protagonistas (Isabel y Luis; Juana y Gabriel).

⁵⁹ Fernando se vale del engaño para conseguir a Isabel (v. 2034-2081; 2985-3277); Alonso, para lograr a Juana (v. 2082-2118; 2713-2984).

⁶⁰ El motivo es el mismo, pero, como ya sucedía en otras ocasiones, recibe una distinta formulación superficial. La ruptura de Isabel (v. 2038-2633) se alcanzaría con la muerte de ella a manos de Luis. La ruptura de Juana tan sólo afectaría a su futuro matrimonio: Gabriel se negaría a tomarla por mujer (v. 2634-2984).

⁶¹ Con este incidente se resuelve el problema de Isabel: su honor ha sido lavado, su antiguo amante no la volverá a importunar. Con él Juana ve desaparecer el obstáculo que se interponía entre ella y su enamorado. Otros ejemplos podrían aducirse para ilustrar nuestra tesis. No tratamos de ser exhaustivos. Los citados ponen suficientemente de manifiesto la existencia de un paralelismo acusado, no absolutamente total, en la composición de ambas acciones. Los mismos ingredientes básicos se utilizan para confeccionar las dos, como más adelante continuaremos comprobando.

⁶² Cf. v. 1213-1242 en el acto I; 2136-2307 en el II.

⁶³ Semejante situación hallamos a lo largo de todo el acto tercero.

público por los sucesos escenificados, en las dos está presente. Se une a veces a una explicación, realizada por los personajes, de sus respectivos planes de actuación, previa a la puesta en práctica de los mismos⁶⁴. En otras ocasiones, a una simple declaración de intenciones hecha por los agonistas⁶⁵, a una recopilación de su problemática inconclusa⁶⁶, al descubrimiento de un hecho o aparición de un individuo que puede crear conflictos⁶⁷. El contraste permite apreciar el divergente comportamiento de los galanes en el tema del amor, facilitando así su correspondiente caracterización. Las obras de Luis y Fernando no pueden separar más a ambos. En la misma tesitura se hallan Gabriel y Alonso. Los enfrentamientos duales de personajes, generadores de momentos de tensión, se producen en la acción principal (pugnas dialécticas entre Luis e Isabel), pero también en la secundaria (discusión entre Gabriel y Juana en el acto tercero). La perspectiva múltiple, la presentación de un acontecimiento desde distintos puntos de vista o las reacciones de diversos agonistas ante el mismo, es observable en las diferentes partes del relato⁶⁸. El paralelismo, a la inversa en ocasiones, hace acto de presencia en los dos bloques de sucesos. Ante un mismo estímulo, Isabel, los galanes de la primera acción responden de manera opuesta: Luis trata de lavar su ofensa; Fernando, de satisfacer sus instintos más primarios aun a costa del honor de «su» dama y de su amigo. Ante un mismo estímulo, Juana, los galanes de la segunda manifiestan su contraria manera de entender la realidad: mientras Gabriel intenta alcanzar sus fines obrando con rectitud, Alonso se vale de sobornos y artimañas⁶⁹. En enredo, trazado a finales del acto segundo⁷⁰, afecta a «argumento» y «subargumento». Primero por separado. Fernando trata de unirse con Isabel. Gabriel y Alonso intentan entrevistarse con Juana. Luis, con una estratagema, espía los actos de su mujer. El azar une a todos en un cuarto. Personajes y conflictos se entremezclan. El enredo afecta entonces a todos, a la vez, por igual. *Plot* y *subplot* quedan así más fuertemente conectados.

La conexión entre acción principal y secundaria se verifica, y de forma muy notable, también a través de los personajes. Los protagonistas de una y otra son caracterizados de forma similar. Los galanes son apuestos, osados, valerosos. Las damás, hermosas, decididas. El amor es una de sus preocupaciones primordiales. Todos son tipos funcionales carga-

⁶⁴ Cf. Fernando, v. 1243-1465.

⁶⁵ Cf. acto I, v. 1213-1242.

⁶⁶ Cf. acto II, v. 2297-2307.

⁶⁷ Cf. v. 1197-1212 (primer encuentro entre Fernando e Isabel; anagnórisis), 2034-2081 (llegada de Fernando a casa de Isabel), 1213-1242 (aparición de don Alonso)...

⁶⁸ Cf., por ejemplo, v. 1213-1242.

⁶⁹ El paralelismo es utilizado también como recurso de enlace entre la primera y la segunda acción. No sólo porque, hasta aquí lo vamos comprobando, la construcción de ambas se haya hecho de forma similar, así como su desarrollo. Sino porque en incidentes concretos personajes de la principal y personajes de la secundaria se comportan de igual manera. Tal sucede en las postrimerías del acto segundo. Los galanes solteros deciden a la vez visitar a sus respectivas damas. Gabriel y Alonso, a Juana. Fernando, a Isabel. Luis vigila a su mujer. (Cf. v. 1865-2307).

⁷⁰ Cf. v. 1865-2307.

dos de sus tópicos atributos que Juana de José se encargó en un estudio de enumerar⁷¹. Su distribución es realizada en ambas acciones de forma paralela. Dos galanes y una dama hallamos en la primera. Dos galanes y una dama, en el *subplot*. Ella es siempre el eje de los acontecimientos.

El empleo de personajes de relación y el diseño de todo un sistema de relaciones entre los personajes logra una mayor trabazón en el conjunto del relato. Personajes de relación serían los secundarios, los criados. Ángela y Beltrán se integran en la primera acción pero desempeñan papelen en la segunda. Son transmisores de noticias. Son confidentes de sus amos respectivos, Isabel y Luis. Pero ella lo es también de Juana, a la que ayuda a entrevistarse con Gabriel. Él, por interés, presta su colaboración a don Alonso. Galindo se incluye en el «subargumento». Es criado y confidente de Fernando. Pero interviene en el conflicto principal. Auxilia y apoya a su amo cuando intenta entrar en contacto con su amada. Funciones de enlace desempeñan también alguno de los protagonistas. En menor medida, Luis, protector de Juana por amistad con su hermano. Esencialmente Fernando, galán en la primera, poderoso en la segunda acción. Crea conflictos. A Luis, por su intromisión en la vida de Isabel, ya casada. A Juana, por su decisión última de desposarla con el hombre al que no desea. Su muerte resuelve toda la problemática. Él, desde esta perspectiva, se ve convertido en uno de los pilares básicos de la comedia, en uno de los ejes de su composición.

La cohesión interna del argumento se alcanza también a través del trazado de un sistema de relaciones personales que afecta esencialmente a los protagonistas⁷². Luis y Fernando son amigos, y, desconociéndolo el primero, rivales en el amor. Isabel es esposa de Luis y fue amante de Fernando. Gabriel es amigo de Luis (aunque ignora que él, involuntariamente, dio muerte a su hermano y juzga culpable de este suceso a Fernando), y pretendiente, junto a Alonso, amigo y protector de Fernando, a quien ayudó en su destierro zaragozano, de Juana. Juana es hermana de Fernando y protegida de Luis⁷³.

⁷¹ Cf. el libro de Juana de José citado en la nota 27. No obstante, Moir (*op. cit.* —nota 8—, pág. 150) afirma que «*Cada cual* real grandeur is in its characterisation. Don Luis and Doña Isabel are presented with a sensitiveness and a tenderness which are rare, if not unique, in Rojas's plays». El auditorio, continúa, se siente atraído por los personajes, pero fundamentalmente debido a que el autor los utiliza como medio de plantear un conflicto todavía plenamente vigente: en la sociedad actual se sigue considerando importante que la mujer llegue al matrimonio con su virginidad intacta. La identificación entonces, añadimos, se produce entre público y problema. Los personales son sólo un instrumento, si bien hábilmente manejado por su creador. El dramaturgo, haciendo gala de un perfecto dominio de la técnica teatral, consigue enmascarar al espectador el carácter de tipo funcional que los agonistas esencialmente poseen, carácter que al efectuar su análisis queda puesto de relieve con claridad.

⁷² Los secundarios desempeñan principalmente funciones de relación entre ambas acciones. En ellas toman contacto personal con sus respectivos protagonistas. Los accidentales, el criado de Luis que aparece entre los versos 2786-2836 y la criada de Juana (v. 2634-2644), tienen escasa intervención en la comedia (muda el primero). Enlazan con el conjunto a través de sus correspondientes amos.

⁷³ La aparición de esta serie de relaciones entre los personajes, así concebidas, muestra que el enredo no es sólo una técnica empleada en la comedia a nivel particular, a nivel de incidente (v. 1865-2307). Figura en ella a nivel general y enlaza de

Desde el punto de vista del contenido en ambas acciones se puede constatar coincidencia. Unos mismos subtemas en ellas es posible identificar. El amor, con su concepción neoplatónica típica de toda la comedia nueva⁷⁴. El honor, en sus vertientes de opinión que uno tiene de sí mismo y opinión que de uno tienen los demás⁷⁵, y con sus secuelas de venganza⁷⁶. Pero, sobre todo, un mismo tema principal: como muy bien explicara Américo Castro⁷⁷, la elección de pareja por parte de la mujer, asunto muy en boga en la época y que Rojas quiso abordar también en otras de sus comedias (*Entre bobos anda el juego* puede ser uno de los ejemplos más conocidos).

El significado hace más poderoso aún el nexo de unión entre las acciones. Con su obra Rojas toma partido muy claramente ante el problema que erige en tema esencial de todo el argumento. Defiende la libertad de la mujer en el momento de escoger al hombre al que desea hacer entrega de su amor⁷⁸. Américo Castro ya lo había advertido⁷⁹. Lo hace a través de la historia principal. Muestra los infortunios que un matrimonio ha de arrostrar por haber sido la esposa obligada por su padre a contraer nupcias en contra de su voluntad. Resalta las consecuencias negativas que la ausencia de respeto a ese derecho conlleva. Pero nuestro dramaturgo no quiere correr riesgos. Evita la acusación de particularismo. Procura impedir que su mensaje vea mermada su validez a través de una simple argumentación: el caso presentado es excesivamente peculiar, las conclusiones no pueden generalizarse. La segunda acción se

ese modo los sucesos y agonistas de la segunda acción con los encuadrados en la primera.

⁷⁴ Al ser la base de las acciones un triángulo amoroso, este tema es tratado a lo largo de toda la comedia.

⁷⁵ La primera faceta es defendida por Luis en la primera acción, con su obsesión por el problema de su honra pese a no ser pública su ofensa. La segunda, por Fernando. En el *subplot* ambas confluyen en Juana (cf., por ejemplo, v. 2634-2984), aunque ella parece más inclinada por la primera opción, si bien no tiene el honor, a diferencia de Luis, como una de sus preocupaciones primordiales (las referencias al problema que aparecen en sus labios suenan más a un simple tópico, un convencionalismo social, como lo atestiguan también los versos anteriormente citados).

⁷⁶ Luis, en la primera acción, trata de vengar su honor ultrajado. Gabriel, en la segunda, la muerte de su hermano, aunque, a petición de aquél, pronto decide perdonar y abandonar, en vista de las circunstancias (su hermano atacó a traición al que creía don Fernando —en realidad era don Luis— y pereció al defenderse, legítimamente, su contrario), sus propósitos iniciales.

⁷⁷ *Vid.* el estudio incluido en el libro citado en la nota 2. A sus palabras remitimos (cf., especialmente, págs. 183-197). Jean Testas (artículo citado en nota 15) y Raymond R. MacCurdy («Women and sexual love in the plays of Rojas Zorrilla: tradition and innovation», en *Hispania*, 62, 1979, págs. 255-265) abundan en las investigaciones de Américo Castro y se preocupan del tratamiento recibido por esta problemática en el conjunto de la producción de nuestro escritor.

⁷⁸ El tema, como recordábamos, se había puesto muy de moda en el teatro de la época. Rojas, con su defensa de esa libertad, se sitúa en una línea de pensamiento muy próxima a la que iban a mantener los hombres de la ilustración española. La producción dramática de Leandro Fernández de Moratín es buena muestra de ella. Por otro lado, la inserción en sus textos de tal ideología justifica el calificativo de «feminista» que algunos críticos han dirigido a nuestro compositor (cf. los artículos de Testas y MacCurdy citados en la nota anterior).

⁷⁹ *Ibidem.*

convierte en un poderoso auxiliar para alcanzar ese objetivo. Constituye en realidad la prehistoria de la principal. Escenifica, con ligeras mutaciones, los problemas con los que Isabel hubo de enfrentarse antes de transformarse en la esposa de don Luis. La información que se proporciona al espectador sobre el asunto básico es de ese modo mucho más completa. Pero tal escenificación se realiza con otros personajes. En ella la protagonista es Juana, dama que está a punto de seguir los mismos pasos de Isabel (ante idénticos estímulos se llega a idénticas respuestas, resultados), incluso, como vimos, en el motivo de la pérdida de su virginidad. Se acrecienta así el carácter dramático, el tono trágico, de la pieza. Es cierto, y es importante también esta función del *subplot*. Pero, sobre todo, se logra una generalización del conflicto. El problema no es «particular» de Isabel. Puede afectar a toda mujer que se encuentre en su misma situación. Se alcanza de ese modo una universalización de la tesis. La enseñanza amplía sus posibilidades de aplicación. La segunda acción no constituye aquí un marco, como puede acaecer en otras comedias áureas⁸⁰. Es un complemento de la primera. Complemento narrativo y complemento funcional. Está formalmente engarzada con ella, a la cual sirve y a la cual se subordina. En contra de la postura defendida por algunos críticos, como Cotarelo^{80 bis}, no tiene carácter superfluo. Es una pieza clave para hacer más efectiva la transmisión del significado.

Aspectos formales y de contenido se dan, pues, cita en el argumento para convertir *Cada cual lo que le toca* en una obra coherente y unitaria, de cuidada composición. Paralelismos de construcción, enlaces planificados, temas coincidentes y, sobre todo, significado tienden nexos de relación entre las diversas partes del relato. No hay cabos sueltos en la pieza. Como puede colegirse de muchas de nuestras aseveraciones anteriores, la faceta objeto de este estudio no es sino una muestra de una situación más general. Rojas se acredita como un creador meticuloso, dentro de los cánones de su época. Dejándose llevar por los deseos de su público, en exceso para el gusto de algunos de nuestros modernos investigadores⁸¹, escribe obras repletas de sucesos. De ahí que adopte en bastantes ocasiones el recurso del desdoblamiento de la acción⁸². Y lo hace en la forma que Lope había practicado y aconsejado en el *Arte Nuevo*⁸³:

⁸⁰ Es el caso de *Fuente Ovejuna* de Lope de Vega. Vid. Juan Manuel Rozas, «Fuente Ovejuna desde la segunda acción», publicado en las *Actas del I Simposio de Literatura Española (Salamanca, 1979)*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1981, págs. 173-192; y las introducciones a las respectivas ediciones de *Fuente Ovejuna* de Juan M.^a Marín (Madrid, Cátedra, 1981) y Jesús Cañas (en prensa en ed. ALCE).

^{80 bis} Cotarelo, en la página 147 del trabajo citado en la nota 2, se refiere a la segunda acción de nuestra comedia con las siguientes palabras: «Los amores episódicos de D.^a Juana con D. Gabriel y la pretensión de D. Alonso sirven para complicar la acción, aunque no son absolutamente precisos».

⁸¹ Vid. el trabajo de Julio Rodríguez Puértolas citado en la nota 15.

⁸² Vid. MacCurdy, *op. cit.* en nota 20.

⁸³ Cf. ed. de José Manuel Blecuá, en Lope de Vega, *Obras poéticas I*, Barcelona, Planeta (Clásicos Planeta), 1974², págs. 256-268. La cita que recogemos se halla en la página 261.

«Adviértase que sólo este sujeto
 tenga una acción, mirando que la fábula
 de ninguna manera sea episódica,
 quiero decir inserta de otras cosas
 que del primero intento se desvíen;
 ni que de ella se pueda quitar miembro
 que del contexto no derribe el todo».

Diseña una acción múltiple. Pero se encarga de engarzar bien sus distintos ingredientes. Con ello consigue la unidad⁸⁴. Es una prueba más de su maestría en el oficio, de su dominio de la técnica dramática que críticos anteriores ya se habían encargado de resaltar⁸⁵.

JESÚS CAÑAS MURILLO

⁸⁴ El mismo procedimiento usaba Lope. *Vid.* Juan Manuel Rozas, «Las unidades», en *Significado y doctrina del «Arte Nuevo» de Lope de Vega* (cit. en nota 36), págs. 85-97.

⁸⁵ Cf. J. Bravo Carbonell, *El toledano Rojas*. Prólogo de Julián Besteiro. Toledo, 1908. Cotarelo, *op. cit.* (nota 2). John Alfred Barrett, *Some aspects of the dramatic techniques of Francisco de Rojas Zorrilla*, Chapel Hill, 1938. John T. Boorman, *The dramatic technique of Rojas Zorrilla*, Leeds, 1950. Maryavis Parson, *The comic art of don Francisco de Rojas Zorrilla in his comedies of customs*, Albuquerque, 1952 (de estos tres últimos libros, tesis doctorales americanas, tan sólo tengo un conocimiento parcial indirecto; me ha sido imposible localizarlos publicados en ninguna de las bibliotecas españolas a las que he podido acudir). MacCurdy, *op. cit.* (nota 21).