

DESENLACES TRÁGICOS
EN EL TEATRO DE ROJAS ZORRILLA¹

Rafael González Cañal
Universidad de Castilla-La Mancha

Señora, el mundo todo
es una comedia, donde
el tiempo, poeta heroico,
trágicos fines admite.
(Antonio Enríquez Gómez,
A lo que obliga el honor).

Es indudable que abundan los lances violentos y los desenlaces trágicos en las obras de Rojas Zorrilla. Se suele presentar al dramaturgo toledano como un trágico frustrado o fracasado. Fundamentalmente se le ha criticado en los dos últimos siglos la excesiva acumulación de actos violentos y el sensacionalismo desmesurado en algunos de sus dramas. Como botón de muestra veamos la siguiente opinión del conde de Schack:

Este poeta, al lado de esas condiciones extraordinarias, tenía una afición particular a lo exagerado y a lo extraño, como se manifiesta en los argumentos caprichosos de sus comedias y en sus verdaderas extravagancias en

¹ Este trabajo se inscribe dentro del proyecto de investigación titulado *Estudio y valoración final del teatro de Rojas Zorrilla* (FFI2011-25040), y del proyecto *Consolider* (CSD2009-00033) titulado *Patrimonio teatral clásico español. Textos e instrumentos de investigación*, financiados por el Ministerio de Ciencia e Innovación.

el desenvolvimiento de los mismos. Cuando se deja arrastrar de esa inclinación, solo engendra monstruos que recuerdan los sueños de un calenturiento, y las excentricidades más desaliñadas en sus creaciones, faltando a la naturalidad y mostrándose alambicado y sutil en el trazado de los caracteres y en la expresión de los afectos².

Cotarelo subraya la «tendencia a lo raro y excepcional» que caracteriza al dramaturgo toledano y Ruiz Ramón tampoco se muestra muy convencido de la capacidad de Rojas para la tragedia³.

Felizmente, poco a poco la crítica va desmontando esta extendida opinión que insiste en los excesivos tintes trágicos y en la acumulación de horrores de las obras de Rojas. Por una parte, Raymond R. MacCurdy señala que el toledano cultiva con éxito una fórmula trágica casi olvidada: la tragedia neosenequista de los dramaturgos del siglo XVI⁴. Además, María Teresa Julio⁵ ha insistido en cómo ese hiperdramatismo que se atribuye al teatro del toledano no consiste en la acumulación de crímenes truculentos (que, por otra parte, casi siempre se producen fuera de escena) sino en los temas elegidos y en el efectismo de las situaciones, y también en la alternancia del horror y la risa dentro de una misma obra.

Como es norma general en el teatro e incluso en la sociedad barroca, la violencia está presente a cada paso y se manifiesta en muchos de los textos dramáticos. Los asesinatos (el apuñalamiento de Tereo en *Progne y Filomena*; el asesinato del rey Alboino instigado por la reina Rosimunda en *Morir pensando en matar*), las muertes violentas y crueles (en un horno de cal viva muere el traidor don Carlos en *Santa Isabel, reina de Portugal*), los envenenamientos (Rosimunda y su amante Leoncio en *Morir pensando en matar*), los suicidios (los dos amantes de *Los áspides de Cleopatra* o Lucrecia en *Lucrecia y Tarquino*), las violaciones (la de Casandra en *El más impropio verdugo*, la de Filomena por Tereo en *Progne y Filomena* o la de Lucrecia en *Lucrecia y Tarquino*), los duelos, las peleas y todo tipo de riñas son escenas habituales en este mundo dramático. Hay también muertes accidentales (*Persiles y Sigismunda*), muertes repentinas (*También la afrenta es veneno*), ajusticiamientos (*El catalán Serrallonga* o en *El monstruo de la*

² Schack, 1887, p. 48.

³ Cotarelo, 1911, p. 118-119 y Ruiz Ramón, 1967, pp. 300-307; ver también Briesemeister, 1983.

⁴ MacCurdy, 1961, pp. xxvi-xxvii.

⁵ Ver Julio, 2000.

fortuna, que se cierra con la decapitación de Felipa Catanea) y martirios (Bonifacio en *La vida en el ataúd*).

Un aspecto también frecuente, al menos como telón de fondo, es la guerra. La descripción de las batallas y escenas bélicas resulta también un lugar común: la violencia que se produce en el sitio de Calahorra por parte de los romanos en *Los tres blasones de España* (Coello y Rojas); las batallas y suicidios están presentes en las dos Numancias; la lucha entre los ejércitos de los Montescos y Capeletes aparece en el tercer acto de *Los bandos de Verona*; la batalla que narra el rey Carlos de Francia al comienzo de *La esmeralda del amor*; etc.

Otra dimensión sería la de la violencia en el ámbito familiar, que en algunas obras se desencadena entre hermanos o incluso entre padres e hijos. Ejemplos de este último caso los encontramos en *El más impropio verdugo por la más justa venganza*, en donde César termina ajusticiando y dando muerte a su propio hijo Alejandro; en *Nuestra Señora de Atocha*, en donde Gracián Ramírez da muerte a su mujer y a sus dos hijas; y también en el trágico final de *Los encantos de Medea*, en el que Medea, deseosa de venganza, provoca un incendio en el que mueren Esón y Creúsa y, llevando su furia al extremo, degüella a sus propios hijos para causar mayor sufrimiento a Jasón.

Los fratricidios aparecen en algunos dramas cuyos protagonistas masculinos han sido estudiados en profundidad por Ann L. Mackenzie⁶. Por ejemplo, Berenguel asesina a su hermano en *El Caín de Cataluña* y el padre de ambos, el Conde de Barcelona, se debatirá entre actuar como juez o como padre. Para Cotarelo se trata de un «asunto horripilante»⁷ y es una de las obras que se suele citar como ejemplo del gusto de Rojas por los casos de horror y violencia. También Rugero mata involuntariamente a su hermano Alejandro en *No hay ser padre siendo rey*. Su padre, el rey de Polonia, en un desenlace ciertamente rebuscado, abdica en su hijo para poder perdonarle como padre y se produce el final feliz.

De los desenlaces de Rojas se ocupó hace tiempo María Teresa Cattaneo. En su trabajo señalaba un aumento de la violencia en el teatro de Rojas, frente a lo que ocurre en otros autores, pero sobre todo llamaba la atención sobre la voluntad del autor por introducir variantes⁸.

⁶ Mackenzie, 1994, pp. 46-55.

⁷ Cotarelo, 1911, p. 148.

⁸ Cattaneo, 2000, pp. 41 y 51.

A pesar de la presencia del horror y de las situaciones trágicas, ya hemos advertido que Rojas suele evitar los horrores en escena⁹. El propio gracioso de *Morir pensando matar* alude a este aspecto al final del drama:

Dejen que vayan a ponerse
bien con Júpiter y Apolo;
que no es razón que vustedes,
que aquí han venido a tomar
placer, dinero les cueste
ver al uno hacer figuras,
ver al otro estremecerse (vv. 2579-2585).

Otro asunto que hay que considerar es el recuerdo o la memoria de la violencia como resorte que mueve a los personajes. Felipe Pedraza ha estudiado este tema en un reciente artículo, analizando en particular el caso de *Morir pensando en matar*¹⁰.

LOS DRAMAS DE HONOR Y LA VIOLENCIA CONYUGAL

En el corpus dramático de Rojas se pueden encontrar un buen número de obras que recrean un mundo violento y trágico. MacCurdy¹¹ establece dos grupos: dramas de honor (*Del rey abajo, ninguno, Casarse por vengarse, Peligrar en los remedios, Cada cual lo que le toca* y *La traición busca el castigo*) y tragedias (*El Caín de Cataluña, No hay ser padre siendo rey, Los áspides de Cleopatra, Progne y Filomena, Lucrecia y Tarquino, Los encantos de Medea, Numancia cercada y Numancia destruida, Morir pensando matar* y *El más impropio verdugo por la más justa venganza*).

En el grupo de los dramas de honor nos encontramos con cinco desenlaces diferentes, tal y como ha señalado Catalina Buezo:

... el marido da muerte a un noble desconocido (*Del rey abajo, ninguno*) o a un amigo traidor (*La traición busca el castigo*), a la mujer a pesar de ser inocente (*Casarse por vengarse*), ésta puede erigirse en vengadora (*Cada cual*

⁹ Eso sí, suele presentar de manera plástica los resultados de esa violencia: en *Progne* y *Filomena* el cuerpo de Tereo aparece cosido a puñaladas: «Descúbrese en una cama Tereo»; en *Los encantos de Medea* los inocentes hijos de Medea también se muestran muertos: «Corre la cortina y halla a sus hijos degollados»; también se produce fuera de escena el sacrificio que lleva a cabo Gracián Ramírez de su mujer y sus dos hijas en *Nuestra Señora de Atocha*.

¹⁰ Pedraza, 2010.

¹¹ MacCurdy, 1968, pp. 34-35.

lo que le toca) o puede evitarse un desenlace sangriento, ratificado por el propio rey (*Peligrar en los remedios*)¹².

Rojas ensayó curiosas variantes en los desenlaces de los dramas de honor que no siempre fueron bien recibidas por el público. De esta lista, dejaré de lado el más conocido de todos ellos, *Del rey abajo, ninguno*, dado que en los últimos tiempos la crítica se inclina por no otorgar la autoría de esta obra a Rojas, al menos no en su totalidad¹³. En el caso de *La traición busca el castigo* nos encontramos con un hibridismo genérico, pues es una obra que se encuentra a medio camino entre comedia de capa y espada y drama de honor, fruto del afán por experimentar que caracteriza al dramaturgo toledano. El desenlace es sorprendente: en la oscuridad don Juan apuñala erróneamente a don Andrés, pero éste confiesa al final ser el culpable y así la misma traición busca su castigo. *Peligrar en los remedios* es en realidad una comedia palatina y no se puede incluir en este grupo de dramas de honor, como muy bien ha observado Gemma Gómez Rubio¹⁴. En *Cada cual lo que le toca* estamos también ante otro curioso y original desenlace. Se trata de uno de los dramas en los que más acusado es ese «feminismo» que se suele atribuir al teatro del toledano. Es verdad que, en esa búsqueda de variedad y originalidad, Rojas creó para esta obra un final novedoso: Isabel es obligada por su padre a contraer matrimonio con don Luis, después de haber sido seducida por don Fernando. El nuevo marido, al averiguar esta deshonor, duda entre perdonar o matar a su esposa. El seductor, don Fernando, trata de acercarse de nuevo a Isabel y ésta mata al seductor con la espada de su marido. Isabel defiende ante su marido que a ella le tocaba la venganza de su ofensor y éste, conmovido, termina perdonando a su esposa. La mujer activa y decidida que interviene y asume la venganza de la afrenta no fue del agrado del público que, según el testimonio posterior de Bances Candamo¹⁵, silbó la obra.

Nos queda *Casarse por vengarse*, obra en la que el marido termina dando muerte a su esposa, a pesar de su inocencia. Voy a centrarme en el tema de la violencia conyugal causada por los celos y el honor y en el correspondiente desenlace trágico de dos dramas de honor conyugal: *Casarse por ven-*

¹² Buezo, 2008, p. 552.

¹³ Ver Vega García-Luengos, 2008.

¹⁴ Ver Gómez Rubio, 2007.

¹⁵ Bances Candamo, *Teatro de los teatros*, p. 35.

garse, una de las obras más significativas del ingenio toledano y *La prudencia en el castigo*, tragedia cuya autoría se disputan Lope de Vega y Rojas Zorrilla.

Ambas obras son tragedias palatinas que se desarrollan en unas coordenadas espaciales y temporales alejadas del siglo XVII, tal y como marca el género: el reino de Sicilia en una época indeterminada¹⁶. En los dos casos estamos ante una historia de honor, celos y venganza entre personajes aristocráticos, con una heroína activa que trata de salvaguardar su honor y termina siendo asesinada por su marido. Este violento desenlace no resulta extraño en el teatro áureo. En una obra de Lope, *El servir con mala estrella*, un personaje llega a aseverar que «por honor, sufren las leyes / matar la propia mujer»¹⁷.

En las dos obras que nos ocupan, la trama política, otra de las marcas del universo palatino, queda en segundo plano y se alza claramente con el protagonismo el conflicto conyugal.

Casarse por vengarse es uno de los primeros dramas de honor de Rojas (se escribe en 1635 y se edita por primera vez en 1636) y reúne todos los requisitos y efectismos dramáticos que atraían al público de la época. Esta obra ha sido editada y estudiada con detalle por María Teresa Julio¹⁸. Su argumento se acerca a las grandes creaciones calderonianas —*El médico de su honra*, *A secreto agravio, secreta venganza* y *El pintor de su deshonra*—, aunque, en este caso, Rojas no opta por la originalidad en el desenlace como en otras comedias, sino termina la obra con la muerte de la esposa a manos del marido. Si acaso, ese propósito de originalidad creativa se cumple en la forma en que muere la dama: el marido derriba un tabique o pared sobre ella.

Según Cotarelo¹⁹, la obra ya gozaba del favor popular cuando fue publicada por primera vez en 1636 y, posteriormente, el drama fue bastante representado durante el siglo XVIII²⁰.

¹⁶ También *Peligro en los remedios* se desarrolla en Sicilia. Este lugar de la acción es habitual también en las obras de otros autores: *El anzuelo de Fenisa* de Lope, *El mayor encanto amor*, *Céfalo y Pocris* y *Argenis y Poliarco* de Calderón, *El caballero del Sacramento* de Moreto, *El remedio en el peligro* de Diamante, etc.

¹⁷ En efecto, el matar a los amantes adúlteros estaba autorizado por el código Justiniano, el Fuero Juzgo (1241), el Fuero real (1254), las Siete Partidas (1265), las Leyes de Toro (1505) y la Nueva Recopilación (1567).

¹⁸ Ver Julio, 2004, 2005 y 2006. En 2007 publicó la edición crítica de *Casarse por vengarse* dentro de las *Obras completas* de Rojas Zorrilla.

¹⁹ Cotarelo, 1911, p. 41.

²⁰ Andioc y Coulon, 1996, p. 653, citan veinte representaciones en Madrid entre 1745 y 1807.

La obra presenta una sencillez argumental inusitada en Rojas, sin dobles parejas ni personajes episódicos. El infante Enrique de Sicilia, enamorado de Blanca, se casa por exigencias políticas con otra mujer y Blanca acepta entonces el matrimonio con el Condestable de aquel reino, concertado por su padre. Una entrevista secreta de Enrique con Blanca provoca las sospechas del Condestable, que determina asesinar a su esposa y lo hace, finalmente, derribando sobre ella una pared mientras escribe una nota. Estamos ante una «tragedia de honra» y una intriga bien conocida en la que el Condestable encarna el marido vengador, escrupuloso de su honra, mientras que la víctima, Blanca, resulta ser una mujer inocente que lleva su amor hasta las últimas consecuencias. Además, nos encontramos también con la figura del rey-galán, que encarna el papel del ofensor y del que no se puede vengar el marido ultrajado²¹.

Doña Blanca va a vivir una serie de situaciones comprometidas que despertarán las sospechas del Condestable. En realidad ama al infante Enrique, pero lo aleja de ella porque sabe el riesgo que corre su honor. El monólogo del marido ofendido alcanza altas cotas dramáticas. Duda sobre si debe acometer la venganza o no, si con los indicios que tiene debe actuar para salvaguardar su honor:

¿Ya qué tengo que esperar?
 ¿En qué discurro? ¿Qué espero
 puesto que aquello más muero
 que tardo en considerar?
 A obrar, corazón, a obrar
 os llama aqueste accidente;
 cobarde es quien no es valiente
 en los casos del honor,
 pues quien dilata el rigor,
 o los duda o los consiente (vv. 2963-2972).

Es mi mal tan mi enemigo,
 tan mi contraria mi suerte
 que, si no la doy la muerte,
 no vengo a cumplir conmigo.
 No solo indicio, testigo
 es un papel declarado,
 y si al rey oculto he hallado,
 ¿qué más pretendo saber?
 ¡Ah, cuánto ha de comprender
 el que ha de vivir honrado! (vv. 2983-2992)

²¹ Ver Buezo, 2008.

Pero si mi honor deseo,
 su muerte debo emprender,
 que así no viniera a haber
 quien vengara su deshonra,
 que delitos de la honra
 jamás se llegan a ver (vv. 2997-3002).

Poco después, mientras la inocente esposa escribe una carta al otro lado de la pared, toma definitivamente la cruel decisión de darle muerte para salvar su honor:

Si hubiere alguno de alma tan piadosa,
 que culpare la muerte de mi esposa,
 mire él allá consigo
 si estos indicios bastan al castigo,
 que si con atención los reparare,
 raro ha de ser aquel que me culpare;
 que estos delitos, el que honor repara,
 nunca llegan a verse cara a cara.
 Y así aquel que me culpe habré advertido,
 no que es piadoso, sino que es sufrido.
 ¿Blanca no está escribiendo
 junto a aquesta pared? ¿Yo no pretendo,
 teniéndola en el aire prevenida,
 que por feudo al honor pague una vida?
 ¿Yo la causa no he sido
 de que el rey a la quinta haya venido
 para ver mi venganza y mi cautela?
 ¿Qué me detiene, pues? ¿Qué me desvela?
 ¿Esta pared no derribó mi honra?
 ¿No fue instrumento vil de mi deshonra?
 Pues, porque sirva al mundo de escarmiento,
 sea el castigo lo que fue instrumento,
 porque de esta manera
 viva mi fama y mi deshonra muera.
Derriba el tabique entero a la parte de adentro, con cuadros de pintura
 (vv. 3195-3218).

El marido actúa por indicios ya «que delitos de la honra / jamás se llegan a ver» y, para ocultar la deshonra, aplica el inflexible código dramático del honor que exige acabar con la vida de la esposa. Doña Blanca es inocente, pero no consigue salvar su vida. Como señala De Toro, «en los dramas con personajes nobles tan solo el encuentro entre una mujer casada y un hombre soltero que no tenga la confianza y la amistad del marido desencadena la suposición de adulterio y trae consigo la venganza

de honor»²². Por tanto, la sospecha de adulterio es suficiente para que se produzca la venganza del marido. Que la esposa sea inocente o culpable carece de importancia. La única salida que le queda al marido para lavar su honor mancillado es la muerte de los ofensores. No puede vengarse de su ofensor, ya que es el rey, pero sí de la esposa que le ha deshonrado. Evidentemente, no parece que la inocencia o la culpabilidad de la dama sea decisiva en la resolución de este tipo de dramas de honor conyugal.

Casarse por vengarse ha sido relativamente bien aceptada por la crítica. Las opiniones sobre esta obra han sido mayoritariamente favorables, a pesar de algunos reparos sobre su estilo²³. MacCurdy²⁴ destaca su originalidad y su intensidad emocional y llega a compararla con *El médico de su honra* de Calderón. Con más detalle analiza Teresa Julio²⁵ las afinidades que presentan las dos obras citadas: no hay que olvidar que Calderón estrenó *El médico de su honra* el 10 de enero de 1635, el mismo año en que escribe Rojas *Casarse por vengarse*. No es de extrañar que Rojas asistiera al estreno de la obra de su amigo Calderón.

En efecto, la originalidad del desenlace está en la manera en que muere la inocente Blanca. Es la pared la que sirve de instrumento de su venganza. La ironía trágica permite que ese tabique que permitía los encuentros de Blanca con Enrique se convierta en el arma con que el marido lleva a cabo su venganza.

Conflictos dramáticos similares se plantean asiduamente en el teatro de mediados del siglo XVII. Su amigo y compañero de generación, Pedro Calderón de la Barca, sacó el máximo partido de estas situaciones escabrosas. *El médico de su honra* y *A secreto agravio, secreta venganza* nos confrontan con el asesinato de una esposa manifiestamente inocente del adulterio que se le achaca por sospechas. Las dos obras están cercanas a la fecha de composición a la obra de Rojas y le sirven de modelo y precedente. En *A secreto agravio, secreta venganza* (1635) el portugués don Lope de Almeida, al creer que va a ser deshonrado por su mujer con un caballero castellano, proporciona una muerte aparentemente accidental a ambos (al ofensor en el mar y a su mujer en un incendio). En *El médico de su honra* (1635) don Gutierre de Solís obliga a un sangrador a matar

²² De Toro, 1998, p. 412.

²³ Cotarelo, 1911, p. 150: «El estilo, que es siempre muy levantado, peca de gongorino, abunda en exclamaciones, incisos y paréntesis de no muy buen gusto y acierto».

²⁴ MacCurdy, 1968, p. 74.

²⁵ Julio, 2005.

a su esposa doña Mencía, dando también a su muerte la apariencia de accidente. Estos uxoricidios disimulados son habituales en algunas obras de esos años: véase, por ejemplo, *A lo que obliga el honor* de Antonio Enríquez Gómez, escrita antes de 1642, en donde el marido despeña a la mujer y simula un accidente²⁶. Pero estos trágicos finales no son exclusivos de la generación calderoniana: en una obra temprana de Lope, *El toledano vengado* (h. 1596), el protagonista disfrazaba sus sangrientas venganzas de muertes accidentales para evitar la infamia que conlleva la publicidad del adulterio.

Los homicidios que cometen los maridos ultrajados para salvaguardar su honor se suelen disimular fingiendo un accidente o incluso una muerte natural. Se trata del tema de la venganza pública o secreta presente en muchas de estas obras. Así lo vemos en *El castigo sin venganza*, en donde el Duque de Ferrara se las ingenia para que su hijo mate a su esposa adúltera y que inmediatamente sea abatido por un cortesano. Lo que quiere es evitar que se difunda su infamia:

Quien en público castiga
dos veces su honor infama,
pues después que le ha perdido
por el mundo le dilata (vv. 2854–2857).

Por otra parte, en alguno de estos dramas al final se disculpa y premia al asesino. Ya ocurría, por ejemplo, en *Los comendadores de Córdoba* (1598) de Lope. En esta obra el protagonista, al descubrir la infidelidad de su mujer con el comendador don Jorge, mata a ambos, pero también a otra pareja de amantes, a sus criados y criadas, a sus esclavos y esclavas y hasta al perro, al gato, al mono y al papagayo, exceso alabado y premiado por el propio rey Fernando el Católico; o en *El pintor de su deshonra*, de Calderón, en donde don Juan Roca, después de matar a los amantes adúlteros, pide la muerte, pero todos le perdonan.

Relacionada con *Casarse por vengarse* y dentro de este grupo genérico está indudablemente *La prudencia en el castigo*, atribuida a Lope en una suelta impresa en la década de los treinta y a Rojas en una edición de 1678. Se trata de una espléndida tragedia palatina, en donde se plantea de nuevo la cuestión de la venganza pública o secreta.

La reina Segismunda advierte a su marido, el rey Filipo, que su privado Laurencio la corteja hasta el punto de haber entrado en su cuarto y haber-

²⁶ Sobre esta comedia ver Álvarez Sellers, 1999.

le tomado una mano mientras dormía. El rey no le hace caso y defiende a ultranza a su privado. Ante ello, la despechada reina cede al asedio de Laurencio. Cuando el rey Filipo se da cuenta de la existencia de adulterio, busca vengar la afrenta cometida por su esposa y su privado Laurencio:

¿Qué más clara puedo ver
mi afrenta? Rabio, reviento,
no me puedo resistir,
matarelos, matarelos;
mas, ¡ay de mí!, que un casado
se ha de vengar con secreto,
que la pública venganza
es despertador del pueblo.
Vencerme quiero que importa,
y mostraré si me venzo
la prudencia en el castigo,
pues la culpa del mal tengo (vv. 2080-2091)²⁷.

Para evitar el escándalo, opta por urdir una venganza secreta. Así, envenenará a la reina y eliminará al amante valiéndose de un subterfugio: una su-puesta torre encantada de Hércules a la que atrae con un engaño a su rival.

La culpabilidad de la reina queda mitigada por su repetido intento de informar a su marido del peligro que corre, pero no consigue que le haga caso. El rey es consciente de la fragilidad del honor, pero no cree a su esposa y confía ciegamente en su privado Laurencio. Llega incluso a recriminar a su mujer la insistencia en este asunto, aludiendo a la consabida comparación del honor con el vidrio, tan frecuente en Lope:

Mujer, mira lo que dices,
las palabras considera,
mira que es vidrio el honor,
y que el aliento le quiebra (vv. 1298-1301)²⁸.

Finalmente, la reina, despechada, termina cediendo ante el galán y perdiendo su honor. Ya lo había advertido al principio de la obra:

²⁷ Cito esta obra por la suelta sin pie de imprenta y sin paginar que se conserva en la Biblioteca de la Universidad de Castilla-La Mancha, sig. E-655 (2). La numeración de los versos es mía.

²⁸ Se trata de un verdadero tópico; Arco y Garay, 1941, p. 448, recoge algunos ejemplos de obras de Lope (*El vaquero de Moraña*, *Peribáñez* y *el comendador de Ocaña*, *La estrella de Sevilla*, *El castigo del discreto*, etc.). No obstante, también aparece en *Casarse por vengarse de Rojas* (p. 524): «El conde está celoso, / el vulgo es malicioso; / vidrio, el honor; el rey, determinado» (vv. 2423-2425).

Y la mujer más perfecta
 más poderosa y más alta
 es, si se enoja, mujer,
 y una mujer enojada
 vida y honor atropella
 por salir con su venganza (vv. 311-316).

El desencuentro y desdén de su marido produce el cambio en la reina. De alguna manera, su comportamiento se justifica en parte por esta falta de atención y de comprensión del confiado rey. La decisión de la reina se aprecia hasta en su apariencia externa. En la primera jornada había afeado las excesivas galas que adornaban a la infanta:

Que el vestirse honestamente
 está a las reinas muy bien
 y aprende de ellas la gente
 a templanza (vv. 583-586).

Al comienzo de la tercera jornada es la infanta la que, siguiendo el consejo de la reina, se ha vestido honestamente, debido al agravio sufrido, y es ahora la reina la que se muestra «muy bizarra» (vv. 1737-1825).

Para mostrar a Laurencio su nueva actitud, finge una caída (vv. 1652-1655), escena que recuerda a un lance semejante que se produce en *El perro del hortelano* de Lope de Vega (vv. 1143-1172).

El rey no cree a Segismunda y es culpable por ello. Este aspecto recuerda a *El castigo del discreto* (1598-1601) de Lope, en donde el marido Ricardo es culpable por haber inducido a su esposa Casandra a amar a Felisardo, elogiando ante ella las virtudes del caballero. El final es bastante diferente. Al descubrir el marido este enamoramiento de su mujer no se quiere vengar públicamente y urde una estratagema para evitar su deshonor y no cometer un crimen: se hace pasar por Felisardo en una cita nocturna y da una tremenda paliza a su mujer y a su criada.

En *La prudencia en el castigo* el rey trata de evitar su pública deshonor y opta por envenenar a su mujer, pero ella le recuerda que él tiene la culpa de todo lo sucedido:

Pues tú la culpa tuviste
 cúlpatе a ti solamente.
 Yo viviendo honesta y libre
 me hiciste que me sujete
 a esta víbora infernal
 que las entrañas me muerde.
 Si entonces le desterraras,

No es momento de discutir la autoría de la obra. Un estudio más detallado nos permitirá llegar a una conclusión definitiva. No obstante, quiero señalar lo cercana que se encuentra esta tragedia de *El castigo sin venganza* del Fénix: en ambos casos el marido afrentado se encarga de hacer desaparecer a los amantes adúlteros y de disimular su deshonra. En la obra maestra de Lope el ofensor es el propio hijo del protagonista, el Duque de Ferrara. En *La prudencia en el castigo* el traidor que provoca la deshonra será el privado y amigo del rey. El resultado final es el mismo: una venganza secreta para disimular la afrenta sufrida.

Es indudable que a partir de *El castigo sin venganza* (1631) se generaliza una fórmula teatral trágica de ambientación palatina que va a dar sus frutos más granados en la generación calderoniana³¹. De alguna forma, parece que por fin la tragedia se ha desligado de la materia histórica y ha roto con aquel precepto enunciado por el propio Lope en el *Arte nuevo*:

Por argumento la tragedia tiene
la historia, y la comedia el fingimiento (vv. 111-112)³².

La tragedia se instala ahora en el universo palatino y no solo la de final feliz, sino la tragedia con desenlace funesto. *Casarse por vengarse* y *La prudencia en el castigo* son dos excelentes ejemplos de este género. En este segundo caso tenemos que lamentar que una espléndida obra como esta haya quedado olvidada debido a una problemática transmisión textual y a una cuestión de autoría. Es hora de recuperar un texto que sirve de excelente botón de muestra de la tragedia española del siglo XVII.

Al fin y al cabo, *La prudencia en el castigo* es un excelente drama de honor y ya sabemos que los casos de honra siempre resultan atractivos para el público, tal y como aconsejaba Lope en el *Arte nuevo*:

... los casos de la honra son mejores
porque mueven con fuerza a toda gente (vv. 327-328).

³¹ Lope ya había ensayado esta fórmula de tragedia palatina en una obra anterior a 1596 como *Carlos el perseguido*; sin embargo, en su obra abundan más las tragedias de marco histórico-legendario: *El casamiento en la muerte*, *La reina Juana de Nápoles*, *El testimonio vengado*, *El príncipe despeñado*, etc.; ver Oleza, 1997.

³² A mediados del siglo XVI Giraldi Cinzio ya había teorizado sobre el género, abandonando la estricta correspondencia aristotélica de historia y tragedia, y renovando la práctica dramática (tragedia a lieto fine).

BIBLIOGRAFÍA

- Álvarez Sellers, María Rosa, «La tragedia de honra: de Lope y Calderón a Matos Fragoso y Enríquez Gómez», en *Literatura Portuguesa y Literatura Española: Influencias y Relaciones*, Valencia, Universidad, 1999, pp. 207-226.
- Andioc, René, y Mireille Coulon, *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1996, 2 vols.
- Arco y Garay, Ricardo, *La sociedad española en las obras dramáticas de Lope de Véga*, Madrid, Real Academia Española, 1941.
- Bances Candamo, Francisco Antonio de, *Teatro de los teatros de los pasados y presentes siglos*, ed. de Duncan W. Moir, London, Tamesis, 1970.
- Briesemeister, Dietrich, «El horror y su función en algunas tragedias de Rojas Zorrilla», *Criticón*, 23, 1983, pp. 159-175.
- Buezo, Catalina, «El drama de honor conyugal *Casarse por vengarse*. Mecanismos trágicos y presencia de la figura del rey-galán», en *Rojas Zorrilla en su IV centenario. Congreso internacional (Toledo, 4-7 de octubre de 2007)*, ed. de Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena E. Marcello, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2008, pp. 547-559.
- Cattaneo, María 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. de Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello, Almagro (Ciudad Real), Universidad de Castilla-La Mancha / Festival de Almagro, 2000, pp. 39-53.
- De Toro, Alfonso, *De las similitudes y diferencias. Honor y drama de lo siglos XVI y XVII en Italia y España*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 1998.
- Gómez Rubio, Gemma, «Rojas Zorrilla ante el universo palatino: el caso de *Morir pensando matar*», *Lectura y Signo*, 2, 2007, pp. 191-215.
- Julio, María Teresa, «Hiperdramatismo en Rojas Zorrilla: ¿innovación o continuidad?», 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. de Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha / Festival de Almagro, 2000, pp. 179-208.
- «Vicisitudes editoriales de una comedia áurea: *Casarse por vengarse* de Rojas Zorrilla», en *La memoria de los libros. Estudios sobre la historia del escrito y de la lectura en Europa y en América*, I, ed. de María Isabel de Páiz Hernández, Salamanca, Instituto de Historia del Libro y de la Lectura, 2004, pp. 627-637.
- «Rojas y el drama de honor: afinidades y disidencias calderonianas», en *Actas del Congreso «El Siglo de Oro en el nuevo milenio»*, ed. de Carlos Mata y Miguel Zugasti, Pamplona, Eunsa, 2005, II, pp. 921-929.
- «Crimen y castigo en el ámbito doméstico», *Ínsula*, 714, 2006, pp. 15-17.

- «La metateatralidad como recurso dramático en *Casarse por vengarse*», en *En torno al Teatro del Siglo de Oro. Jornadas XVIII-XX*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses / Diputación de Almería, 2006, pp. 59-74.
- MacCurdy, Raymond R., *Francisco de Rojas Zorrilla and the tragedy*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1958.
- Mackenzie, Ann L., *Francisco de Rojas Zorrilla y Agustín Moreto. Análisis*, Liverpool, Liverpool University Press, 1994.
- Oleza, Joan, «La comedia y la tragedia palatinas: modalidades del *Arte nuevo*», *Edad de Oro*, 16, 1997, pp. 235-251.
- Pedraza Jiménez, Felipe B., «La memoria de la violencia en Rojas Zorrilla», en *La violencia en el mundo hispánico en el Siglo de Oro*, ed. de Juan Manuel Escudero y Victoriano Roncero, Madrid, Visor Libros, 2010, pp. 165-181.
- Rojas Zorrilla, Francisco de, *También la afrenta es veneno*, en *Comedias escogidas*, ed. de Ramón de Mesonero Romanos, Madrid, Atlas (BAE, LIV), 1952 [1861], pp. 585-602.
- , *Morir pensando matar. La vida en el ataúd*, ed. de Raymond R. MacCurdy, Madrid, Espasa Calpe, 1976 [1961].
- , *Casarse por vengarse*, ed. de María Teresa Julio, en *Obras completas I. Primera parte de comedias*, edición crítica y anotada del Instituto Almagro de teatro clásico, dirigida por Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal, coord. Elena E. Marcello, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2007, pp. 417-551.
- Ruiz Ramón, Francisco, *Historia del teatro español, I (Desde sus orígenes hasta 1900)*, Madrid, Alianza Editorial, 1967, pp. 298-308.
- Schack, Adolf Friedrich, «Francisco de Rojas», en *Historia de la literatura y del arte dramático en España*, trad. de E. de Mier, Madrid, Imprenta y Fundación de M. Tello, 1887 [1845], V, pp. 43-91.
- Vega García-Luengos, Germán, «Los problemas de atribución de *Del rey abajo ninguno*», en *Rojas Zorrilla en su IV centenario. Congreso internacional (Toledo, 4-7 de octubre de 2007)*, ed. de Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena E. Marcello, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2008, pp. 459-483.