

## ROJAS ZORRILLA ANTE EL UNIVERSO PALATINO: EL CASO DE *MORIR PENSANDO MATAR*\*

GEMMA GÓMEZ RUBIO  
Universidad de La Rioja

### 1. EL UNIVERSO PALATINO Y EL GÉNERO TRÁGICO: UN CAMINO DE IDA Y VUELTA

Aunque debamos remontarnos a Torres Naharro o Gil Vicente para encontrar las primeras manifestaciones dramáticas de la materia palatina, será en las últimas décadas del Quinientos cuando el universo palatino aparezca sistemáticamente vinculado al género trágico<sup>1</sup>.

---

\* Este artículo forma parte del proyecto de investigación (PAI06-0023), aprobado y financiado por la Consejería de Educación y Ciencia de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha.

<sup>1</sup> No olvidemos que algunos rasgos que la crítica considera imprescindibles en toda comedia palatina eran marcas genéricas inseparables de la tragedia aristotélica que, al ser adaptadas al teatro nacional por los dramaturgos renacentistas, se diversifican y pasan a funcionar de modo ambivalente. “El universo palatino hizo su entrada en los escenarios de mano de la comedia. De hecho, la primera representación netamente palatina del teatro español es la *Comedia Aquilana* de Torres Naharro, allá por 1520, aunque también el *Don Duardos* de Gil Vicente contiene muchos elementos palatinos [...] En la época de disolución de las prácticas escénicas del Quinientos y del nacimiento de la práctica escénica barroca, los dramaturgos valencianos, desde Virués hasta Guillén de Castro, elaboran una parte sustancial de su producción bajo las consignas del imaginario palatino”. (Joan Oleza, “El Lope de los últimos años y la materia palatina”, en *Estaba el jardín en flor... Homenaje a Stefano Arata. Crítica*, nº 87-88-89, Toulouse 2003, p. 605).

Los dramaturgos cuya producción se enmarca durante las últimas décadas del XVI trataron de perfilar un modelo trágico que no cuajó ante los espectadores. Autores como Juan de la Cueva, Jerónimo Bermúdez, Lupercio Leonardo de Argensola o Cristóbal de Virués –considerados padres de la tragedia del horror– junto a otros dramaturgos valencianos como Tárrega, Aguilar, Beneyto y, sobre todo, Guillén de Castro fueron artífices de un corpus definido de dramas de carácter trágico que trataban conflictos derivados del ejercicio del poder –en muchos de ellos, incluso, el enredo amoroso estaba condicionado a la resolución del problema político–. Se trata de piezas ambientadas en un espacio y tiempo alejados respecto al contexto en el que fueron concebidas –distanciamiento que probablemente no estuvo restringido a las coordenadas espacio-temporales del drama en muchos casos, sino que además supuso una distancia ideológica excesiva para el receptor de la época–. La acción de estos dramas se desarrolla en un entorno preferiblemente cortesano, cargado de exotismo, y está protagonizada por personajes de alto rango<sup>2</sup>.

Estas obras introducían la posibilidad de fabulación en el ámbito tradicionalmente “histórico” de la tragedia pero sin renunciar por ello a la finalidad ejemplarizante de rigor. Por tanto, creemos que Joan Oleza (1997) acierta: nos encontramos ante un corpus de dramas que “no pueden dejar de representar un universo palatino y tampoco pueden escapar a la condición de tragedias”<sup>3</sup>.

Aunque la propuesta dramática de estos autores no tuvo éxito entre sus contemporáneos ni la fuerza suficiente para erigirse en un modelo a imitar, los dramaturgos posteriores no dejaron de recurrir a sus argumentos y conflictos dramáticos como asunto de muchas de sus obras, desarrollándolos y sometiénolos a soluciones diferentes. En algunos casos, llegaron a convertirse en elementos característicos de determinados subgéneros, como se aprecia en los dramas sobre el poder injusto o los que reiteran el prototipo del príncipe tirano ya esbozado por los trágicos de entresiglos<sup>4</sup>.

---

<sup>2</sup> Como ejemplos de dramas donde se conjugan estos elementos podemos citar: *Atila furioso*, *La cruel Casandra* o *La infelice Marcella* de Cristóbal de Virués y, sobre todo, *El perfecto caballero*, *La justicia en la piedad*, *El amor constante*, *El caballero bobo* y *El conde Alarcos* de Guillén de Castro.

<sup>3</sup> Joan Oleza, “La comedia y la tragedia palatinas: modalidades del arte nuevo”, en *Edad de Oro*, XVI (1997), p. 237.

<sup>4</sup> Es evidente que el fracaso del proyecto dramático de autores como Jerónimo Bermúdez o Juan de la Cueva no tuvo que ver con el hecho de que cultivaran el género trágico sino con el modelo de tragedia que propusieron. Al margen de esta propuesta “fallida”, la tragedia no desaparece, no se estanca, ni permanece estable, por más que su desarrollo se vea ralentizado respecto al empuje con que los dramaturgos áureos se entregaron a indagar en las posibilidades de los subgéneros cómicos.

Una vez más, la clave en la evolución de la materia palatina a través de las diversas modalidades de la comedia española se encuentra en la obra del Fénix. En general, se acepta que la fórmula cómica de Lope evoluciona incorporando marcas procedentes de otros géneros. De ello existen numerosos ejemplos desde sus primeras piezas, donde retoma algunos de los conflictos trágicos de raigambre palatina ideados por Guillén de Castro y por otros dramaturgos valencianos<sup>5</sup>. En la opción dramática de Lope, no obstante, lo novedoso reside en que dichos conflictos están reinterpretados en clave enteramente cómica, con lo que la materia palatina deja de asociarse al género trágico en exclusividad. El éxito logrado por esta fórmula la lleva a consolidarse como una de las tipologías más características de la comedia nueva cuando la brecha abierta por el Fénix es inmediatamente seguida por otros dramaturgos.

Un punto de inflexión importante en lo que se refiere al tratamiento de la materia palatina en la comedia española lo encontramos en la obra de Tirso de Molina. Su dramaturgia supone una redefinición del “género palatino” y la consolidación de sus características específicas. En la obra del mercedario la tipología palatina se circunscribe a aquellas comedias de tema amoroso cuya acción está protagonizada por personajes nobles que interactúan junto a sus sirvientes, se enmarca en exóticos reinos extranjeros y /o en épocas remotas, y contiene episodios de fingimiento u ocultamiento de personalidad por parte de alguna figura central para el drama<sup>6</sup>. A través de la obra de Tirso, incluso, podemos diferenciar entre diversos subtipos dentro de los límites de la comedia palatina: uno de los más significativos agrupa a las llamadas “comedias de secretario” –ejemplos paradigmáticos de esta variedad son *El vergonzoso en palacio* de Tirso o *El perro del hortelano* de Lope –, aunque no es el único<sup>7</sup>.

La existencia de una tipología cómica bien delimitada en uno de los momentos más significativos para la evolución de la comedia áurea ha llevado a un sector influyente de la crítica a proponer que el empleo de la etiqueta ‘palatina’ deba quedar restringido para aquellas piezas cómicas de carácter fantástico y ambientación cortesana cuya acción principal transcurra en un

---

<sup>5</sup> Baste citar *La fuerza lastimosa* donde Lope retoma la materia argumental ideada por Guillén de Castro en *El conde Alarcos*, pero también *Carlos el perseguido*, *Laura perseguida* o *El favor agradecido*, cuyas tramas reiteran situaciones dramáticas planteadas por dramaturgos anteriores al tiempo que incorporan un desenlace típico del género cómico.

<sup>6</sup> Encontramos un perfil más exacto y minucioso de la tipología de comedia palatina propuesta por Tirso de Molina en los trabajos de M. Zugasti (“Comedia palatina cómica y comedia palatina seria en el Siglo de Oro”, en *El sustento de los discretos. La dramaturgia áulica de Tirso de Molina*, Pamplona, Griso-Instituto de Estudios Tirsianos, 2003, pp. 159-185) y F. Florit (“*El vergonzoso en palacio*: arquetipo de un género”, en *Varia lección de Tirso de Molina*, Madrid-Pamplona, Instituto de Estudios Tirsianos, 2000, pp. 65-83).

<sup>7</sup> M. Zugasti, *op. cit.*, 2003, p. 168.

tiempo y espacio lejanos respecto al de sus primeros espectadores, esté dominada fundamentalmente por el enredo amoroso y protagonizada por personajes de alta alcurnia —junto a otras peculiaridades estructurales que difieren según el autor que sigamos—<sup>8</sup>.

No obstante, aceptar esta restricción terminológica supone perder de vista algunos datos significativos.

Al tiempo que se perfilaba este nuevo subgénero palatino en el territorio de la comedia, algunos autores comenzaban a producir obras de tonalidad trágica o tragicómica que incorporaban asimismo los rasgos definitorios del universo palatino. La práctica dramática de autores tan significativos como Lope, Calderón, Rojas Zorrilla o Coello, por citar algunos, nos ofrece ejemplos suficientes para tomar con precaución definiciones demasiado restrictivas del llamado “género palatino”.

El caso de Lope de Vega vuelve a ser significativo en este punto: en su madurez dramática —a partir de 1612 aproximadamente—, el Fénix sigue perfeccionando sus comedias palatinas —*El perro del hortelano* constituye el caso más significativo—, al tiempo que recurre con mayor frecuencia a la asociación del universo palatino, cuya localización espacio-temporal se ubica en un espacio imaginario, con piezas cuya trama se centra en conflictos trascendentes en torno a los desórdenes del poder y sus limitaciones. Por tanto, la materia palatina funciona indistintamente tanto en clave cómica como en clave trágica.

Con posterioridad, en la última etapa de su producción, Lope vuelve a interesarse por las marcas propias de la tipología palatina. En este caso, siguiendo las indicaciones del profesor Joan Oleza una vez más, podemos comprobar que el universo palatino aparece hasta en siete títulos pertenecientes al periodo de “senectud”, siendo cinco de ellos de carácter trágico. Se trata de *Porfiando vence amor* (1624-1630)<sup>9</sup>, *Del monte sale quien el monte quema* (1627), *La boba para otros y discreta para sí* (1630), *¡Si no vieran las mujeres!* (1631-2) y, sobre todo, *El castigo sin venganza* (1631), obra que consideramos paradigma de una nueva tipología dramática: la “tragedia palatina”.

En el *Castigo sin venganza*, Lope aprovecha la ambientación palatina para crear una trama trágica de raigambre pseudo-histórica cuyo desenlace está gobernado por un peculiar concepto de venganza. El conflicto, que tiene lugar entre personajes de alta alcurnia, se circunscribe al plano doméstico en un

---

<sup>8</sup> Vid. M. Zugasti (*op. cit.*, 2003, p. 174) y E. Galar (“El género palatino en dos comedias de Tirso de Molina: *El pretendiente al revés* y *Del enemigo, el primer consejo*”, en *El sustento de los discretos. La dramaturgia áulica de Tirso de Molina*, Pamplona, Griso-Instituto de Estudios Tirsianos, 2003, p. 46).

<sup>9</sup> Las peculiaridades palatinas de esta pieza se analizan en el artículo de José Cano Navarro: “El espacio palatino en el último Lope: *Porfiando vence amor*” en Pedraza Jiménez *et. al.*, *op.cit.*, 2005, pp.149-170.

primer momento, pero es imposible desligar su desenlace de las repercusiones políticas, con lo que honor y poder se implican mutuamente en la acción trágica.

Estamos ante la “primacía de lo grave sobre lo cómico, que no deja de ser notable en la evolución de la materia palatina en la escena española”<sup>10</sup>. Esta evolución se relaciona con datos importantes: si la creciente especialización de los géneros dramáticos llevó a la configuración de una tipología palatina dentro de los límites de la comedia, a partir de 1630 los dramaturgos buscan soluciones dramáticas innovadoras que contentasen a unos espectadores habituados al espectáculo teatral. Muchos autores indagan en el territorio de los géneros serios, menos frecuentados que los cómicos, y juegan metateatralmente con los conflictos y sus posibilidades tonales. La propuesta que Lope hace en *El castigo sin venganza* pronto será seguida por otros dramaturgos. Así, junto a la revitalización del género trágico, se retoman viejos conflictos desde planteamientos nuevos, se diversifican sus soluciones y proliferan subgéneros novedosos con el intercambio y yuxtaposición de convenciones teatrales diversas.

Si bien dichas propuestas tuvieron un éxito desigual, durante la “década de oro” de la comedia española asistiremos a la formación de un modelo trágico de raigambre palatina que cuenta con ejemplos tan significativos como *Dar la vida por su dama* de Coello o gran parte de las obras de Rojas Zorrilla, como veremos a continuación. Con ellos, tendrá lugar el viaje de vuelta del universo palatino hacia el género trágico.

Por tanto, podemos aplicar el calificativo ‘palatinas’ a muchas de las tragedias (y tragicomedias) que fueron escritas en las décadas altas de la evolución del drama áureo con el fin de distinguirlas frente a otros planteamientos trágicos que incorporan marcas totalmente distintas. Es evidente que no toda tragedia escrita en el Siglo de Oro responde a las marcas de alejamiento geográfico y temporal ni trata sucesos de carácter fantástico protagonizados por personajes de noble linaje en un ambiente cortesano... Como sucede en el ámbito de la comedia, dentro del macrogénero trágico se pueden y se deben distinguir variedades diversas. Aunque el rigor taxonómico no llegue a encontrar subgéneros tan delimitados como los que se dan en el género cómico, es posible reconocer una serie de marcas ligadas a determinados conflictos dramáticos o temas que se repiten en un corpus de obras significativo —como sucede en los ejemplos arriba señalados—. En este caso, es lícito hablar de tendencia, subgénero o modelo. Así, la reiteración de dramas de raigambre trágica que repiten las marcas propias de la materia palatina en relación con conflictos dramáticos muy parecidos entre sí nos lleva a necesitar un marbete bajo el que poder agrupar estas obras. En este caso, la etiqueta “tragedia

---

<sup>10</sup> J. Oleza, *op. cit.*, 2003, p. 604.

palatina” resulta funcional en un sentido metodológico sin resultar redundante: se trata de una especificación necesaria si partimos de que lo palatino y lo trágico no se implican mutuamente, como sucede en el caso de la comedia y como demuestra la evolución de los géneros y sus tipologías dentro del panorama del drama áureo. No deberíamos considerar la tragedia áurea como un todo difícil de desgranar, mientras que ahondamos sin cesar en los detalles de cada modelo cómico.

Por tanto, lo palatino en sí mismo es un conjunto de marcas ambivalentes, supragenéricas, que pueden asociarse a cualquier tipología dramática concretando sus coordenadas y proporcionándole un contexto que condicione su interpretación. Por sí solo el universo palatino no es exclusivo ni definitorio de ningún género. Partiendo de tales presupuestos, el siguiente paso debe ser enumerar sus marcas características.

La más evidente tiene que ver con las coordenadas espacio-temporales de la acción: la localización de las piezas de carácter palatino se sitúa en territorios no castellanos (los más tópicos son Hungría, Bohemia, Polonia y todo reino real o ficticio que tuviera la connotación de alejado y exótico) y en la imprecisión temporal (de hecho el alejamiento puede darse únicamente en el tiempo: situar la acción en una corte medieval castellana o catalana puede ser suficiente para crear un distanciamiento frente al espectador)<sup>11</sup>.

Este distanciamiento viste el drama palatino de irrealidad y exotismo y lo aleja de aquellos de carácter “realista” centrados en las costumbres contemporáneas de la época. En este sentido debe ser entendida la vinculación existente entre trama fantástica y universo palatino<sup>12</sup>. De ahí que frecuentemente la materia mitológica, legendaria, caballerescas, e incluso, histórica o hagiográfica puedan adaptarse al molde palatino si se ambientan de la manera adecuada. Dicho material, en estos casos, se corresponde con el sujeto, el asunto o la anécdota que da lugar a la fábula del drama. El resultado es que, en muchas obras, el límite entre lo historial y lo palatino es muy difuso –ni siquiera Bances Candamo parece tenerlo claro cuando afirma que los personajes de la comedia de fábrica “no han de tener nombre conocido en las

---

<sup>11</sup> Así, Joan Oleza (*op. cit.*, 1997, p. 236) habla del “alejamiento espaciotemporal de la acción”, del “ambiente palaciego y época indeterminada” que rodea estas obras.

<sup>12</sup> Según algunos autores, la materia palatina se asocia a fábulas fantásticas que nada tenían en común con la vida cotidiana de la época. Este tipo de obras, en palabras de Bances Candamo, consisten “en varios acasos de la fortuna, largas peregrinaciones, duelos de gran fama, altas conquistas, elevados amores y, en fin, sucesos extraños, y más altos y peregrinos que aquellos que suceden en los lances que poco ha llamé caseros” (en F. Bances Candamo, *Theatro de los theatros de los passados y presentes siglos*, ed. de Duncan W. Moir, Tamesis Books, London, 1970, p. 33).

historias” y luego recurre al ejemplo de *Dar la vida por su dama* de Coello para ilustrar esta definición<sup>13</sup>—.

Las referencias al estatus de los personajes es otro de los rasgos que no falta en ninguna caracterización: lo palatino implica la presencia de personajes de alta alcurnia —acompañados de su séquito y sirvientes—.

Al margen de estos elementos “formales” que contextualizan la fábula, muchos autores señalan como característicos del género palatino otros rasgos temáticos y estructurales que resultan menos evidentes a primera vista.

El tema omnipresente en el universo palatino es el amoroso, aunque esto no es decir mucho si tenemos en cuenta que tal requerimiento se había convertido en un tópico imprescindible de la comedia nueva. De ahí que sea preciso señalar ciertos requisitos que ha de cumplir el enredo amoroso. La condición fundamental es que las relaciones entre los enamorados sean, en un principio, clandestinas, con lo que el fingimiento y los equívocos que ello ocasiona se convierten en elementos fundamentales de la intriga. Esta clandestinidad está motivada por la diferente condición social de los amantes. Cuando el héroe, que coincide generalmente con el galán enamorado de la obra, descubre su nobleza (social y moral) puede hacer pública su relación.

Pero quizá el tema más característico sea el del poder: el contexto cortesano propicia el análisis de conflictos centrados en torno al difícil mundo de la política, los vicios de los gobernantes y sus luchas y enfrentamientos con otros poderosos. El esquema estructural que impone esta temática suele pasar por un momento de desestabilización del orden justo en el que se cometen todo tipo de crímenes y abusos. Tras esto, el orden suele restablecerse al final con el castigo de los culpables. Se trata de un planteamiento que proporciona trascendencia y gravedad a la acción.

A su vez, este esquema implica ciertas fases en el desarrollo de la trama y en el comportamiento de algunos personajes: el protagonista debe ocultar su identidad al tiempo que sus sentimientos —incluso es probable que desconozca sus orígenes— e inmiscuirse, por un lado, en la lucha común por el restablecimiento del orden y, por otro, en la lucha personal por consumir su relación amorosa. Su identidad, su nobleza y su inocencia se descubren al tiempo que logra ambos fines. De ahí que el proceso de agnición final sea uno

---

<sup>13</sup> F. Pedraza Jiménez, “A vueltas con la taxonomía: *La traición busca el castigo de Rojas*”. *Espacio, tiempo y género en la comedia española, Actas de las II Jornadas de teatro clásico. Toledo, 14, 15 y 16 de noviembre de 2003*, ed. F. Pedraza Jiménez, R. González Cañal y G. Gómez Rubio, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2005, p. 457.

de los momentos fundamentales de la trama palatina que, así concebida, conlleva una clara función ejemplar. En palabras de Joan Oleza:

el drama se articula todo él en torno a una decidida voluntad de impacto ideológico, en un espectáculo de gran aparato desde el que se martillean conflictos ejemplares y vías de soluciones adoctrinantes<sup>14</sup>.

No obstante, antes de continuar, debe advertirse que los rasgos mencionados han sido establecidos *ad hoc* por la crítica y deben matizarse a medida que se confrontan con un número cada vez mayor de autores y obras. Por tanto, hablar de una tipología palatina, aparte de ser una abstracción teórica útil para nuestras clasificaciones, no implica tener un concepto cerrado y definitivo aplicable a un autor determinado. Si la comedia nueva nunca fue un género puro ni estable, no pretendamos que sus subgéneros o variantes lo sean: todo modelo está sujeto a la evolución, a las modificaciones y adaptaciones que cada dramaturgo les agregue en función de sus intereses.

## 2. ROJAS ANTE EL "GÉNERO PALATINO"

Con independencia de la tonalidad que predomine en sus obras (ya sean comedia, tragedia o tragicomedia), es fácil comprobar que Rojas Zorrilla enmarca gran parte de sus conflictos dramáticos en una ambientación que puede reconocerse como palatina ateniéndonos a las marcas que acabamos de enumerar; no obstante, un análisis más detallado nos indica que lo palatino se reviste de características peculiares según la tipología dramática a que aparezca asociado.

En muchas piezas de su primera etapa ya observamos este gusto por la ubicación de conflictos trágicos en un universo palatino. Tal es el caso de tragedias como *Persiles y Segismunda*, *No hay ser padre siendo rey*, *Casarse por vengarse*, *Progne y Filomena*, *Santa Isabel reina de Portugal...* o de comedias "serias" —que bien podríamos calificar de pundonorosas aprovechando la terminología establecida por Pedraza Jiménez<sup>15</sup>— como *Peligrar en los remedios* y *El mejor amigo el muerto*<sup>16</sup>.

---

<sup>14</sup> J. Oleza, "La propuesta teatral del primer Lope", *Cuadernos de Filología*, III, 1-2, 1981, pp. 153-233.

<sup>15</sup> F. Pedraza Jiménez, "Francisco de Rojas Zorrilla, poeta cómico", en F. de Rojas Zorrilla, *Obligados y ofendidos*, Madrid, Resad-Editorial Fundamentos, 2000, p. 45.

<sup>16</sup> Podemos hablar de una etapa inicial en la producción dramática de Rojas que abarca la primera mitad de la "década de oro de la comedia española" (1630-1635); en ella se enmarcan obras como *El monstruo de la fortuna* (escrita en colaboración con Pérez de Montalbán y Coello), *Persiles y Sigismunda* (representada en palacio el 23 de febrero de 1633), *Santa Isabel, reina de Portugal* (representada el 18 de septiembre de 1635), *El profeta falso Mahoma* (estrenada en mayo de 1635),

Parece significativo que la ambientación palatina asome por vez primera en *Persiles y Sigismunda* (1633), la primera obra conocida escrita en su integridad por Rojas Zorrilla. Si en la primera jornada, el poeta nos hace creer que estamos ante una comedia novelesca que transcurre en una isla remota poblada por bárbaros, a partir del segundo acto se nos introduce de lleno en un universo plenamente palatino circunscrito a la corte de Dalmacia. Allí, el rey Leopoldo y su hermana Isabela acogen a la bella Auristela (Sigismunda), que ha sido víctima de un naufragio. Leopoldo queda prendado de ella inmediatamente, pese a desconocer su verdadera identidad. En medio de esta situación se anuncia la llegada de Persiles, príncipe de Transilvania, que viene a casarse con Isabela para cumplir así con un pacto matrimonial concertado seis años atrás. Cuando Persiles llega a la corte encuentra allí a su amada Sigismunda, pero ambos mantienen en secreto su amor y la verdadera identidad de Sigismunda, hija del rey Estuardo de Balaquia. Una vez solos, Persiles confiesa a Sigismunda que ha llegado a Dalmacia sólo para rescatarla, y conciertan escapar al caer el sol.

Pese a que esta pieza trata una historia de amor imposible con final funesto, no faltan en ella ingredientes como el exotismo, el alejamiento espacio-temporal, el fingimiento de identidades, los amores clandestinos, los conflictos de honor, los celos o el proceso de agnición típicos de la materia palatina.

Desde este primer título, nos topamos con un problema que se hará sistemático en las piezas de Rojas: la imposibilidad de adscribirlas a un género determinado sin hacer antes múltiples matizaciones. De modo conscientemente buscado o no por parte del autor, sus obras –en particular las que forman parte de su producción trágica– nos plantean un juego genérico: comienzan siguiendo unas convenciones a las que se acaba dando la vuelta en el transcurso de la trama hasta concluir de una forma inesperada. Estos vuelcos son indicativos de una trasgresión consciente por parte del autor y fueron probablemente motivados por el grado de elaboración que había alcanzado el molde de la comedia áurea, cada vez más idealizado, en el momento en que Rojas escribe sus dramas.

Si nos detenemos en otros títulos apreciaremos el uso de las mismas marcas de raigambre palatina. Así, *No hay ser padre siendo rey* presenta una

---

*No hay ser padre siendo rey* (representada 1 de enero de 1635); *El catalán Serrallonga* (escrita en colaboración con Vélez de Guevara y Coello y estrenada el 10 de enero de 1635); *El desafío de Carlos V* (28 de mayo de 1635); *El villano gran señor* (16 de septiembre de 1635) y otras de las obras publicadas en la *Primera parte* (1640). Podríamos insertar en esta etapa alguna de las comedias estrenadas a comienzos de 1636, según los datos que ofrece Cotarelo (1911), como *Progne y Filomena* (representada el 10 de enero de 1636) y *El jardín de Falerina* (en colaboración con Calderón y estrenada el 10 de enero de 1636). Entre todas ellas existen grandes afinidades motivadas por la proximidad temporal con que fueron escritas.

trama ubicada en el reino de Polonia y sus protagonistas son personajes de alta alcurnia. El argumento pasa por un protagonista que finge odiar a su hermano, con el que solo lo enfrenta la rivalidad por la misma mujer. Pero este enfrentamiento tendrá consecuencias trágicas: el fratricidio involuntario de uno de los hermanos por parte del otro. El argumento incluye una trama amorosa central, un episodio de ocultación de la personalidad del agresor, la ruptura del orden y el restablecimiento final con un desenlace doble, reparador...

En esta misma línea, en *Casarse por vengarse* nos encontramos ante un drama de honor ambientado en un universo nuevamente palatino: la acción se localiza en el reino de Sicilia —en concreto en la ciudad de Palermo—, tiene lugar en una época remota —a juzgar por el código cancioneril que imitan los amantes— y entre sus personajes se mezcla lo más granado de la nobleza junto a sus subalternos. La acción principal se centra en un conflicto de honor conyugal que trasciende el ámbito doméstico de la acción. Por tanto, encontramos líneas argumentales que hacen coincidir ciertas fases del desarrollo estructural de esta pieza con *El castigo sin venganza*.

Un esquema algo distinto nos ofrece *Progne y Filomena*: en este caso el poeta parte de un asunto de raigambre mitológica, pero acaba desdibujando las líneas argumentales del mito clásico para crear una intriga en torno a un conflicto de honor que concluye con la revancha de la víctima. Entre las fases de desarrollo de dicho conflicto no faltan los episodios en torno a la clandestinidad de los amores entre Filomena e Hipólito, el ocultamiento y fingimiento de la personalidad de la heroína, ni la consiguiente agnición final y un desenlace nuevamente doble y reparador. Junto al enredo amoroso, Rojas introduce otros conflictos típicos de la materia palatina: las luchas por el poder y, el tema del tiranicidio

En *Santa Isabel, reina de Portugal* nos situamos en el terreno de la tragedia palatina de final feliz a pesar de que el título nos lleve a esperar una comedia hagiográfica<sup>17</sup>. La intriga de la obra se centra sobre los problemas conyugales existentes entre los reyes de Portugal con motivo de un conflicto de honor imaginario: los malos consejeros hacen creer al rey de Portugal que su esposa lo engaña aprovechando que ella se ve obligada a ocultar sus obras piadosas. Cuando parece que el desenlace va a concluir en catástrofe todo se resuelve favorablemente para la protagonista con el descubrimiento de su inocencia y su virtud. La obra incorpora la ambientación cortesana propia de la comedia

---

<sup>17</sup> Véase al respecto el estudio de F. Pedraza Jiménez, "Rojas Zorrilla ante la comedia de santos: *Santa Isabel, reina de Portugal*". *Homenaje a Henri Guerreiro. La hagiografía entre historia y literatura en la España de la Edad Media y del Siglo de Oro*, ed. Marc Vitse, Pamplona, Universidad de Navarra-Iberoamericana Vervuert, 2005, pp. 967-983.

palatina y muchas de sus marcas estructurales sin menoscabar la economía dramática, presente en la concentración del tiempo, el espacio y la materia.

Si de la *Primera parte* nos interesan estas piezas es porque desarrollan una tendencia y unos conflictos dramáticos que Rojas siguió reelaborando en sus obras posteriores<sup>18</sup>. Así, cuando en 1645 se publica la segunda parte de sus comedias nos encontramos con un grupo de obras donde, al margen de la fuente que dramatizan y del conflicto que desarrollan, nos ofrece una ambientación marcadamente palatina: tal es el caso de *Los bandos de Verona*, *Los encantos de Medea*, *Los tres blasones de España*, *Lo que quería ver el marqués de Villena* o *El más impropio verdugo*.

No obstante, las obras que nos resultan de mayor interés para perfilar los valores que presenta la tipología de “tragedia palatina” en Rojas Zorrilla corresponden a las últimas escritas por nuestro dramaturgo y no fueron recopiladas en ninguna de las “partes”: *Morir pensando matar* (1642), *El Caín de Cataluña* (1645), *Los áspides de Cleopatra* (1645) o *Lucrecia y Tarquino* (s.a.).

Todas ellas proponen ficciones de raigambre pseudo-histórica que analizan la cara más violenta del poder: las consecuencias de la ira, la ambición, la envidia, la soberbia o la lujuria como defectos de los que detentan la autoridad. En general las obras mencionadas se identifican con los denominados “dramas sobre el ejercicio del poder y sus limitaciones” y nos remiten al modelo trágico que intentaron perfilar los dramaturgos de las últimas décadas del XVI (o en las primeras del XVII, como es el caso de Guillén de Castro), adaptándolos a las técnicas y recursos propios de la comedia lopesca e incluyendo sus propias innovaciones.

En conexión con las obras escritas por los padres de la tragedia, estos dramas de Rojas comparten la ambientación palatina, el desenlace trágico y el planteamiento de conflictos relativos al poder y a sus miserias –donde la importancia de la obligada anécdota amorosa difiere en cada obra–. En general, se inscriben en la línea de aquellas tragedias que, desde la segunda mitad del Renacimiento, plantean la licitud del tiranicidio y el derecho de resistencia del pueblo ante los abusos del poder despótico –conflicto que vemos en Juan de la Cueva y que recorre la obra entera de Guillén de Castro, pese a las diferencias en cuanto al desenlace frente a los que elabora Rojas–.

---

<sup>18</sup> En cuanto a las líneas genéricas por que discurren las restantes piezas publicadas en la *Primera parte* encontramos una tragicomedia de asunto novelesco y final ambivalente en *Los celos de Rodamonte*; comedias urbanas o de capa y espada como *No hay amigo para amigo* y *Obligados y ofendidos*; un drama bíblico en *El profeta falso Mahoma* y una comedia de capa y espada cargada de violencia, tonalidad trágica y final luctuoso en *La traición busca el castigo* (que Cotarelo, en 1911, ya bautizó como “tragedia urbana”).

En su desarrollo estructural parten de una situación de abuso que rompe con el orden establecido, incorporan un conflicto amoroso —ya sea en el plano principal de la acción o de modo subordinado a la trama central—, que ocasionalmente es clandestino, y aparecen con frecuencia escenas donde se oculta o se finge la identidad de los personajes principales. El desenlace suele ser doble, al tiempo que reparador: desaparece la amenaza y se restablece del orden final. Se trata, en definitiva, de piezas que reflejan la cara violenta del poder y de la corte.

En ocasiones, este tipo de planteamientos sirve para unir el universo palatino con la materia histórico-legendaria, como en los ejemplos que hemos analizado, lo que puede indicarnos un peldaño más en la evolución de la materia palatina a través del género trágico.

Podemos concluir que Rojas recurre continuamente a la recreación de un mundo trágico de raigambre palatina, heredado en su mayor parte de los autores trágicos de fines del XVI, donde enmarca conflictos dramáticos circunscritos con frecuencia al ejercicio del poder y sus limitaciones. Aunque esta asociación es menos frecuente en obras de tonalidad cómica, podemos encontrarnos algunas piezas como *Peligrar en los remedios*, donde la complicación del enredo amoroso se mezcla con las convenciones del drama de honor. Estos ejemplos llegan a plantearnos problemas clasificatorios: es evidente que no estamos ante una “comedia cómica”, sino ante lo que podemos considerar una comedia muy seria que bien podríamos calificar bajo el marbete de “pundonorosa”.

Dejando de lado los problemas genéricos de la dramaturgia de Rojas Zorrilla, pasaremos al análisis de una obra que podemos considerar paradigmática de la tipología de tragedia palatina por presentar todos los rasgos que acabamos de considerar. Se trata de *Morir pensando matar*<sup>19</sup>.

### 3. EL CASO DE *MORIR PENSANDO MATAR* Y SUS MARCAS GENÉRICAS

El único testimonio conocido de *Morir pensando matar* nos ha llegado gracias a la edición publicada en la *Parte treinta y tres de doce comedias de varios autores...*(Valencia, 1642)<sup>20</sup>. Debido a su fecha de composición, nuestro autor podría haber incorporado esta pieza a la *Segunda parte* de sus obras (1645), pero desconocemos los motivos que tuvo para no hacerlo. Asimismo, carecemos de

---

<sup>19</sup> Aunque estamos realizando una nueva edición de *Morir pensando matar*, citaremos por la de McCurdy (Clásicos castellanos, Madrid, 1961) a lo largo del presente análisis.

<sup>20</sup> En la *BNE* se conservan tres ejemplares de esta edición con las signaturas R/ 23134, R/24989 y T.i/30 (XXXIII). *Morir pensando matar* es la segunda de las doce obras seleccionadas y se encuentra entre los folios 25-43 de un “tomo rarísimo” en opinión de Cotarelo (*op. cit.*, 1911, p. 193).

noticias sobre la fortuna escénica de *Morir pensando matar*: hasta el momento no hemos encontrado datos que indiquen si esta tragedia llegó a representarse en época de Rojas o con posterioridad.

La acción de la obra arranca con la celebración de una victoria: la del rey Alboino contra su enemigo Floribundo. En el banquete está presente la hija del vencido, Rosimunda, que ha sido obligada a casarse con Alboino. El tono celebrativo se rompe cuando Rosimunda es ofendida por el brindis que el rey, su marido, hace en el cráneo del difunto Floribundo para celebrar la victoria en la batalla. Esta ofensa motiva la necesidad de venganza de Rosimunda contra su propio esposo, el asesino de su padre. Para llevar a cabo sus planes, Rosimunda recurre a un cómplice: el duque Leoncio, que cometerá el magnicidio en su nombre a cambio de casarse con ella y ocupar el trono del rey. Leoncio asesina al monarca y la venganza de Rosimunda se cumple. Sin embargo, esto implica la ruptura del orden legítimo y el encarcelamiento de un inocente, Flabio, prometido en secreto con Albisinda, hermana de Alboino. Ante el establecimiento de un poder tiránico e injusto encabezado por Rosimunda y su cómplice, los partidarios de Alboino se rebelan para que su asesinato no quede impune y pueda entregarse el trono a su heredera legítima. Para ello liberan al duque Flabio, que se convertirá en el héroe del drama y en el nuevo rey tras su matrimonio con la hermana de Alboino.

Aparentemente nos encontramos ante una más de las piezas de asunto histórico-legendario que proliferaron en nuestro Siglo de Oro. La filiación de la fábula fue estudiada en profundidad por Joaquín de Entrambasaguas. Gracias a él sabemos que, para la composición de *Morir pensando matar*, Rojas se inspiró en una leyenda que circulaba en las crónicas, romances y misceláneas de la época. Aunque el poeta contaba con una rica tradición cronística que transmitía dicha leyenda, prefirió seguir muy de cerca la narración incluida por Pedro Mexía en su *Silva de varia lección* así como el “Romance dezimoséptimo de la sangrienta venganza de Rosimunda con Alboino...” de Gabriel Lasso de la Vega<sup>21</sup>. De estos breves fragmentos extrajo, en líneas generales, la anécdota sobre la que reinventar la materia argumental de un drama cuya construcción se ajusta a las convenciones de la tragedia palatina.

---

<sup>21</sup> Tanto los textos que transmiten las crónicas como las versiones del romancero y la narración de Mexía aparecen reproducidos en el exhaustivo artículo de Joaquín de Entrambasaguas sobre la fortuna literaria de la leyenda de Rosimunda (“La leyenda de Rosamunda”, en *Revista Bibliográfica y Documental*, II, Madrid, 1948, pp. 339-389). La comparación de la obra de Rojas con cualquiera de estos textos evidencia que el poeta no siguió con rigor ninguna versión conocida de historia y se desvía enteramente de las interpretaciones transmitidas por la tradición dándole un nuevo sentido al argumento. Vid. G. Gómez Rubio, “Relaciones de hipertextualidad y modos de dramatización en el teatro de Rojas Zorrilla”, *Actas del Congreso “El Siglo de Oro en el nuevo milenio”*, ed. Carlos Mata y Miguel Zugasti, Pamplona, EUNSA, vol. I, 2005, pp. 805-816.

El resultado es una tragedia en cuya composición Rojas mezcla características propias del drama historial –tiene “como origen hechos documentados” y personajes con nombre “determinado y conocido en las historias” –, con algunas convenciones típicas de lo que Bances Candamo denominó *comedia de fábrica*<sup>22</sup>: *Morir pensando matar* parece tener “un particular intento que probar con el suceso” mediante la presentación de “varios acasos de la fortuna, altas conquistas, elevados amores y, en fin, sucesos extraños y más altos y peregrinos que aquellos que suceden en los lances [...] caseros”. Una más de las peculiaridades de esta tragedia es la incorporación del motivo de la venganza como eje estructural sobre el cual evoluciona la materia argumental.

La primera de las convenciones mencionadas se advierte precisamente en el ropaje histórico-legendario en que se desarrolla la acción y que oculta el carácter enteramente ficticio de la trama<sup>23</sup>. Nos encontramos, por tanto, ante un marco pseudo-histórico que funciona tan solo como un telón de fondo cuya finalidad consiste en proporcionar a la fábula unas coordenadas de alejamiento espacio-temporal respecto a la contemporaneidad del espectador. Con ello, el autor nos introduce en una ambientación enteramente palatina con la creación de un universo exótico situado en una época medieval indeterminada y en un ambiente plenamente cortesano mediante las alusiones a ciertas costumbres guerreras y amorosas.

En este sentido, la intervención final del lacayo aludiendo a los cronistas de los que procede la historia

POLO                    Y con esto darse puede  
                              fin a la historia, que escriben  
                              coronistas diligentes  
                              y verdaderos, que humilde  
                              hoy el poeta os ofrece (vv. 2609-2613)

puede interpretarse como un modo de enmascarar el recurso a la fantasía dramática dándole apariencia de hecho verídico, lo que refuerza la finalidad ejemplar de la obra y consigue que el impacto sobre el auditorio sea mayor.

Precisamente el hecho de que Rojas aluda a la filiación histórica de su obra al final de la pieza es un dato interesante que vincula *Morir pensando matar*

---

<sup>22</sup> F. Bances Candamo, *op. cit.*, p. 33.

<sup>23</sup> Se trata de una técnica recurrente en la producción trágica del toledano. En la mayor parte de sus tragedias, Rojas retoma anécdotas procedentes de la tradición escrita (ya se trate de asuntos históricos, legendarios, mitológicos o novelescos) y somete la fábula a un desarrollo enteramente original.

con otras piezas que pudieron servir a Rojas como modelo genérico: *El castigo sin venganza* de Lope de Vega y *El conde de Essex* o *Dar la vida por su dama* de Antonio Coello —con el que Rojas colaboró en alguna ocasión—. Ambas tragedias presentan un argumento enteramente surgido de la fantasía del poeta pese a estar vinculado en su anécdota inicial a una tradición novelesca —en el caso de Lope— o a ciertos acontecimientos de la historia europea. Como ellos, Rojas intenta incrementar la función ejemplar de la fábula aludiendo a su carácter histórico.

### 3.1. El conflicto dramático: la venganza y sus consecuencias

En medio de esta trama de ambientación palatina se inserta el motivo de la venganza como el móvil generador del conflicto trágico. Desde la escena en que aparece el personaje de Rosimunda, vengar la ofensa que su marido ha infringido sobre la memoria de su padre será su principal motivación. Al comienzo de la primera jornada Rosimunda nos parece una mujer indefensa e impotente, prisionera en un reino que no es el suyo y agraviada por un rey que es al mismo tiempo su raptor y el asesino de su padre. Por tanto, su agravio no puede ser reparado ni reconocido sin más por el sistema político en que vive: aquí reside su talla como personaje trágico, aunque sólo durante el primer acto.

Este conflicto individual tendrá graves repercusiones políticas que acabarán gobernando el desarrollo de la acción: el cumplimiento de la venganza de Rosimunda genera un problema de estado, una traición a la institución monárquica y una injusticia al provocar el encarcelamiento de un inocente. Por eso, la rebeldía y sus consecuencias han de ser castigadas para que la obra cumpla su finalidad ejemplar ante los espectadores.

Los conflictos de estado planteados por la necesidad de venganza ante una injusticia figuran entre los más recurrentes de la trama trágica: en ellos se trasciende el conflicto individual entre personajes anónimos y se generaliza su interés a los espectadores. Cuanto más poderoso sea el personaje representado más implicado se ve el espectador, sobre todo si tenemos en cuenta que los dramas de Rojas fueron característicos de la práctica escénica cortesana y reflejaban las inquietudes del público al que iban dirigidos.

La mayoría de los conflictos trágicos que nos propone el toledano tienen lugar en un universo caracterizado por la existencia de dos bandos contrapuestos. En muchas ocasiones, dicho enfrentamiento se dirime entre los que rompen con el orden justo pretendiendo salir victoriosos de una situación que no les beneficia, frente a los legítimos poseedores del poder. En *Morir pensando matar* encontramos este mismo esquema. Aunque Rosimunda se presenta como una víctima, su obstinación y rebeldía la convierten

inmediatamente en un personaje negativo expuesto a las consecuencias de la tragedia: el azar no tendrá piedad de ella. Su caída final no está exenta de una fuerte ejemplaridad: rebelarse contra el orden “legítimo”, ya sea político o personal, acarrea graves consecuencias para el que lo intenta.

### 3.2. El desarrollo estructural

*Morir pensando matar* es un drama cuya acción se desarrolla a un ritmo vertiginoso gracias a la economía dramática desde la que está concebida. Por un lado, la materia argumental, el tiempo, el espacio y el *dramatis personae* parecen estar concentrados y reducidos a lo imprescindible. Sin embargo, esto contrasta con la complejidad y los vericuetos por los que el enredo es conducido en algunos momentos.

La estructura de la trama presenta una división bipartita que nos lleva a destacar su semejanza respecto a otras obras del autor.

En el caso que nos ocupa, podemos señalar la existencia de una primera fase de la obra, en cuanto al desarrollo de la acción se refiere, compuesta por las dos primeras jornadas. En ellas asistimos a la ofensa de Rosimunda por parte de su marido, a las promesas de venganza que realiza la víctima aparente del drama y al cumplimiento de dicha venganza cuando la ofendida encuentra un cómplice que la ayuda en su plan de asesinar al monarca. La tragedia podría acabar en este punto, sin embargo el dramaturgo desarrolla las consecuencias de dicha venganza en la tercera jornada, que constituye la segunda fase de la obra. Esta jornada se centra en el problema sucesorio que acarrea el asesinato del rey legítimo y en el castigo que recibirán los autores de tal magnicidio. Veamos con detenimiento el transcurso de la acción en cada una de estas partes.

La PRIMERA JORNADA de *Morir pensando matar* es ágil y breve (935vv): en ella, las escenas se suceden con rapidez y en tiempo real, siguiendo una línea de acción única y continuada, sin episodios accesorios que la interrumpen.

El drama arranca con una escena nocturna en el jardín de palacio<sup>24</sup> — los personajes portan bengalas como indicio de la oscuridad —, donde asistimos a un episodio galante entre el duque Flabio y la princesa Albisinda. Con un monólogo expositivo de Flabio, que destaca por su valor informativo, el poeta nos proporciona los antecedentes sobre la trama que vamos a presenciar, los

---

<sup>24</sup> Es interesante analizar las connotaciones y el simbolismo que la noche y la oscuridad adquieren en esta pieza. Para el duque Flabio, un soldado enamorado que usa el código del amor cortés en sus galanteos (Rojas intenta recrear la ambientación cancioneril que probablemente consideraba acorde con el momento histórico en que transcurre la trama), la noche es su aliada. Tanto es así que la invoca y le ordena aparecer o desaparecer cuando le conviene: “Noche para mí más bella/ descorre al mundo tus sombras” (vv. 345-6), “ninguna [noche] a mi más hermosa/ me ha parecido” (vv. 935-6).

motivos desencadenantes del conflicto dramático y otros ingredientes significativos para seguir la trama<sup>25</sup>.

Este cuadro inicial (vv. 1-320) nos introduce en las primeras notas ambientales de la pieza, que tiene lugar en una época remota y en una corte extranjera: la Lombardía medieval. Los personajes que se citan en la relación de Flabio forman parte de la flor y nata de palacio –duques, infantas, el rey y su séquito– y son designados con una onomástica literaria y extranjerizante: Alboino, Floribundo, Albisinda, Rosimunda, Flabio y Leoncio. Se trata de nombres extravagantes para los receptores de Rojas y que se corresponden con los de la narración de Pero Mexía que le ha servido de fuente. El exotismo derivado de esta ambientación se incrementa con la imitación de la retórica y el comportamiento propios del amor cortés que se asocian a la actuación del personaje de Flabio y las alusiones a la ornamentación de los ejércitos o a las costumbres bárbaras de los longobardos.

Tras este episodio introductorio, asistimos a un cuadro fundamental para comprender las implicaciones de la trama: el banquete del rey y la ofensa de Rosimunda, que constituye el núcleo temático más significativo de esta jornada. Dicho cuadro se desarrolla en una sucesión de brevísimas escenas: la llegada del rey con su séquito y los preparativos del banquete (vv. 349-386), paréntesis reflexivo de Polo, lacayo de Flabio (vv. 387-411), comienzo del banquete con el brindis de Alboino y la inmediata reacción de Rosimunda ante el cráneo de su padre convertido en copa (vv. 411-459), bello y apasionado soliloquio de Rosimunda donde promete vengarse y maldice al rey (vv. 460-591), Alboino envía a Leoncio para que mitigue la ira de la Rosimunda (vv. 592-649). A partir de aquí la intriga trágica se precipitará hasta llegar a su momento culminante al final de la segunda jornada.

El cuadro que cierra la primera jornada nos muestra el encuentro entre Rosimunda y Leoncio (vv. 722-935). En contraste con las citas entre Flabio y Albisinda, los personajes no pierden el tiempo en ningún tipo de galantería y se centran en planear el asesinato del rey. Esta escena introduce cierta circularidad en la jornada, por su semejanza respecto al encuentro amoroso que iniciaba el drama, al tiempo que se percibe un contraste evidente entre ambos momentos,

---

<sup>25</sup> Ya en el teatro de Eurípides y de Séneca era común abrir la trama con una primera escena consistente en un monólogo expositivo (*vid.* el inicio de la *Medea* de Séneca como ejemplo). La función dramática del soliloquio inicial se constituye en la base sobre la que se exponen ante el espectador las coordenadas del mundo posible de la representación. Desde el primer momento quedan así establecidos los términos entre los que se creará el conflicto dramático y las acciones que tendrán lugar a lo largo de la obra. Nuestros poetas trágicos de fines del XVI usaron y abusaron de esta técnica senequista; técnica que también podemos rastrear en las obras de Rojas y en las de otros autores áureos.

sobre todo en lo que se refiere a la actitud de los personajes: si la jornada comenzaba con el encuentro amoroso entre una de las parejas protagonistas de la trama, se cierra con una escena entre Leoncio y Rosimunda, la pareja de conspiradores que planean un próximo encuentro, nada amoroso. Cada uno de estos personajes se mueve por su propio interés: el de Rosimunda es que Leoncio sea el instrumento de su venganza y el de Leoncio consiste en satisfacer su instinto y gozar de Rosimunda.

El recurso al contraste y paralelismo constituye una de las técnicas usadas hasta la saciedad por Rojas en todas sus obras. En este caso, aparte de resultar evidente en la configuración del *dramatis*, nuestro dramaturgo se aprovecha de ella para articular la trama.

La SEGUNDA JORNADA está estructurada siguiendo nuevamente la técnica del contraste y el paralelismo. Una vez más encontramos en ella una división bipartita fuertemente marcada en la estructura de la obra.

La acción comienza de modo análogo a la primera jornada: una nueva escena nocturna en la que Flabio y su criado Polo se dirigen al jardín que da al balcón de Albisinda para su cita amorosa habitual. Hay indicaciones temporales muy precisas: son las diez (v. 1068), lo que nos indica que ha pasado un día desde el comienzo de la primera jornada, como mandaban las convenciones temporales de la comedia nueva<sup>26</sup>.

En el jardín precisamente tendrá lugar una escena de enredo propicia para provocar el equívoco entre los amantes al más puro estilo de la comedia palatina, donde no falta la galantería, el fingimiento de personalidades, la ocultación, el escondido que espía y los celos entre los personajes.

Se trata de un episodio en el que Rosimunda y Leoncio, conocedores de los amores clandestinos entre Albisinda y Flabio, se aprovechan de la oscuridad para tenderles una trampa: Rosimunda sale al encuentro de Flabio fingiendo ser Albisinda e intenta persuadirlo para que asesine al rey Alboino, con la excusa de que éste ha descubierto su relación clandestina y se opone a las bodas. Flabio, confundido, intenta no contradecirla para que no le encargue el crimen a otro y se ausenta un momento. Oportunidad que aprovecha Leoncio para llegarse a Rosimunda haciéndose pasar por Flabio. Albisinda, recién llegada al jardín, los oye hablar y cree que Flabio la engaña con otra mujer. Al final todo se resuelve cuando Polo se encuentra con la verdadera Albisinda y la lleva con Flabio, con lo que se desvela la solución de tanto equívoco. La traición ha sido descubierta pero no podrá evitarse: tras la escena del jardín, Rosimunda insta a Leoncio

---

<sup>26</sup> En este caso, Rojas señala de forma precisa el tiempo en que transcurre la acción de esta pieza, actitud que contrasta con los frecuentes errores e imprecisiones temporales que asaltaban sus primeras obras y evidenciaban tanto su descuido.

para que cometa el crimen de inmediato, antes de que Flabio y Albisinda tengan tiempo de detenerlos y así sucederá.

En esta parte del drama, el jardín se convierte en un espacio ambivalente: por un lado es el espacio reservado al juego galante pero también es un laberinto propicio para el equívoco en el que asistiremos a una serie de fingimientos y cambios de identidades entre los personajes principales cuya única misión es complicar el enredo. Recordemos que el jardín es un espacio recurrente en la ficción palatina:

El jardín como espacio escénico no falta prácticamente nunca en las comedias palaciegas ambientadas fuera de España y con protagonistas de la alta nobleza. Tanto es así que casi podríamos considerarlo como una marca especial de este subgénero teatral<sup>27</sup>.

En el segundo cuadro asistimos al asesinato del rey a manos de Leoncio —como Lady Macbeth, Rosimunda, pese a ser la instigadora del crimen, no se mancha las manos de sangre—. Se trata de la escena central de la tragedia, el momento climático al que la acción venía precipitándose (el plan de la venganza y el asesinato de Alboino suceden en la misma jornada). El asesinato del rey detiene, en cierto modo, el ritmo trepidante con que la acción ha transcurrido hasta este momento. A partir de aquí, el ritmo comienza a decaer.

Asistimos a un episodio donde se nos presenta al rey Alboino a solas con sus presentimientos, malos presagios e imágenes que anticipan el horror e incrementan el morbo del espectador ante lo que va a pasar. Se trata de nuevo de una escena característica en el teatro de Rojas donde incorpora alusiones metateatrales que anticipan lo que va a suceder de inmediato al tiempo que incrementa la tensión dramática de la obra: Alboino lee en Suetonio la *vida de Claudio*, emperador romano que será asesinado por su mujer Agripina. Aunque el propio rey señala ciertas similitudes entre el caso de Claudio y el suyo propio (v. 1537), el personaje se debate entre sus temores y la confianza que tiene en su esposa. La tensión aumenta cuando el rey llama a Rosimunda para que disipe sus temores: su ingenuidad al buscar remedio en lo que le dará la muerte provoca la suspensión del público, que sabe perfectamente lo que va a pasar y no entiende la actitud del personaje. Para mayor suspense y dramatismo, el rey cree que ha soñado que Rosimunda acechaba para matarlo, lo que da pie a un

---

<sup>27</sup> Fausta Antonucci, "El espacio doméstico y su representación en algunas comedias calderonianas de capa y espada", en *Homenaje a Frédéric Serralta. El espacio y sus representaciones en el teatro español del Siglo de Oro. Actas del VII Coloquio del GESTE*, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, Madrid, 2002, p. 75, nota 40. Véase también el trabajo de Miguel Zugasti, "El jardín: espacio del amor en la comedia palatina", en el mismo volumen (pp. 583-619) y de José Cano Navarro, *op. cit.*, p. 150.

monólogo tópico sobre los quebradizos límites entre sueño y realidad. Con esto recurre una vez más a la técnica de insertar un sueño premonitorio, aunque esta vez tiene lugar instantes antes de que suceda la catástrofe y cuando sabemos que no tiene más remedio que suceder así. Se trata por tanto de un recurso poco eficaz.

Justo después, el rey es asesinado por Leoncio con el puñal de Flabio, quien irónicamente acudía a la escena del crimen precisamente en ese momento para socorrer a Alboino. El séquito del rey llega a la escena al mismo tiempo y, aprovechando que tienen el cuchillo con que se cometió el crimen y al dueño del mismo, acusan injustamente a Flabio del magnicidio<sup>28</sup>.

La única que conoce la inocencia de Flabio es Albisinda, pero no se decide a descubrir a los culpables porque ello implicaría confesar la relación secreta que mantiene con su amante. No obstante, jura vengarse ante Leoncio y Rosimunda con lo que la segunda jornada se cierra con un nuevo grito de venganza puesto en boca de una mujer ofendida.

A partir de aquí, tras el momento climático de la obra, asistimos a una nueva fase de la acción durante toda la TERCERA JORNADA que constituye la “postragedia”: es decir, la parte final de la obra que va desde el clímax o consumación de la tragedia hasta el desenlace de la misma con el restablecimiento del orden final.

La última jornada supone un quiebro significativo en el transcurso de la acción. Dicho quiebro está marcado, en primer lugar, por un corte temporal respecto a la segunda jornada debido a que el comienzo del tercer acto tiene lugar un mes después de los acontecimientos escenificados al final de la jornada anterior, lo que conlleva un cambio de ritmo respecto a la estricta concentración temporal y la rapidez con que se han sucedido las escenas en las jornadas precedentes —cada una de las cuales transcurría en un día—<sup>29</sup>.

Asimismo, en este acto encontramos una evolución significativa en lo que se refiere al desarrollo de la fábula: una vez que la venganza de Rosimunda se ha llevado a cabo con la ayuda de su cómplice, es evidente que el orden político legítimo del reino se ha roto y los sucesores naturales se han visto desposeídos de sus derechos. Rosimunda y su cómplice se apropian del trono y lo que parecía un conflicto personal conlleva graves consecuencias políticas para

---

<sup>28</sup> Se trata de un motivo recurrente en el drama áureo: el dueño legítimo del puñal o el arma blanca con el que se comete un crimen es acusado del mismo. Encontramos ejemplos recurrentes de ello en Rojas y también en *Dar la vida por su dama*, de Antonio Coello.

<sup>29</sup> No es la única vez que la tercera jornada está separada temporalmente de las otras dos: lo mismo sucede en *Persiles y Segismunda*, *Progne y Filomena*... Se trata de una división estructural típica en Rojas.

el resto de la comunidad. El crimen, por tanto, no ha de quedar impune y en la tercera jornada nos queda asistir al final que espera a los traidores.

Esta nueva fase de la acción plantea una segunda venganza: la de los herederos legítimos al trono longobardo. Esta vez no se trata de una cuestión personal sino de un asunto de estado y, por tanto, la revancha se presenta como legítima, como única forma de hacer justicia ante el magnicidio cometido.

El desenlace, pese a lo previsible, es de lo más peculiar. En el último cuadro del drama aprovecha Rojas para conducir la acción hacia un conflicto que había ensayado repetidamente en tragedias anteriores: el del derrocamiento del tirano ilegítimo —que en este caso es doble— con ayuda de una sublevación popular<sup>30</sup>. En este caso, las víctimas claman contra la tiranía que ostentan unos asesinos y el pueblo se une a ellos ocasionando graves disturbios que acaban liberando al inocente falsamente acusado del crimen. Tales revueltas hacen que los planes de los malvados se precipiten, con lo que su propia confusión será la causa de su muerte. El *deus ex machina* que impone la justicia poética final es un veneno que los ofensores tomarán por error. Con ello, los sucesores legítimos del trono no se manchan de sangre y el azar es el que pone a cada uno en su lugar.

Pese al quiebro en el desarrollo argumental que introduce la tercera jornada —incorporando a la trama lo que los clásicos calificaban como doble mudanza o doble cambio de fortuna—, la unidad de acción está asegurada. El hilo argumental no se rompe en ningún momento, ni siquiera por los episodios cómicos a los que Rojas nos tiene acostumbrados en sus tragedias<sup>31</sup>.

El protagonismo de la tercera jornada ya no recae sobre el personaje de Rosimunda, sino en los personajes de Albisinda y Flabio. Éste se revelará como el héroe final que descubre a los traidores y los empuja al desenlace funesto. Con ello, la agnición final del héroe, obligatoria en todo drama palatino se cumple también en *Morir pensando matar*.

El desenlace de esta tragedia es doble y reparador: por un lado, los culpables reciben su merecido y mueren de forma trágica; por otro, se restablece

---

<sup>30</sup> Nos referimos a obras como *No hay ser padre siendo rey*, *El Caín de Cataluña* o *Los áspides de Cleopatra*. En *Morir pensando matar* volvemos a encontrar situaciones dramáticas que Rojas ya había explotado en estas obras. La sublevación popular contra los tiranos consigue precipitar su muerte y está presente en *El Caín*... También en *Los áspides*, Marco Antonio y Cleopatra mueren cuando son acosados por sus perseguidores. Tanto en *El Caín de Cataluña* como en *No hay ser padre* se recurre a la torre-prisión en la tercera jornada.

<sup>31</sup> La reducción de la comicidad en *Morir pensando matar* es evidente. Se trata de una característica que conecta esta tragedia con otro de los títulos peculiares atribuidos, hasta la fecha, a Rojas: *Lucrecia y Tarquino*... Todo indica que en sus últimas obras trágicas, el toledano reduce los episodios cómicos que rompen la tonalidad dominante de la acción y que la crítica tanto le ha objetado.

el orden y el trono recae sobre sus legítimos herederos – no podemos hablar de final feliz, pero sí tenemos un desenlace en que se impone un nuevo orden justo –.

### 3.3. La concentración de la trama: tiempo, espacio y *dramatis personae*

Si el desarrollo de la trama en *Morir pensando matar* presenta una complejidad estructural que convierte esta pieza en una tragedia «doble», en la construcción del drama se aprecia una fuerte tendencia a la concentración de elementos argumentales y técnicas dramáticas: la acción, el cuadro de personajes, el tiempo y el espacio están condensados al máximo.

En cuanto a la unidad temporal, su continuidad sólo es quebrantada por la jornada tercera, que tiene lugar un mes después de los acontecimientos acaecidos en la segunda. Tanto el primer como el segundo acto transcurren en un día y son consecutivos, por lo que constituyen un segmento temporal unitario, frente al tercer acto, separado de los anteriores por dos meses. La obra respeta cierta coherencia temporal: cada una de las acciones se desarrolla a través de las diversas jornadas en un tiempo equivalente al de la representación. La primera venganza tiene lugar en un par de días que equivalen a las jornadas primera y segunda y la «revancha» de Flabio y Albisinda contra la venganza de Rosimunda tiene lugar un mes después en la tercera jornada.

Por otro lado, el espacio de la representación se circunscribe al espacio interior de las estancias del palacio lombardo, si bien se incorporan referencias a otros espacios reiterados en el teatro trágico de la época: el jardín, único espacio exterior de la obra al que ya hemos aludido, y la cárcel-torre donde tiene lugar el encierro del héroe. Se trata de espacios recurrentes en los dramas de ambientación palatina cuyo conflicto se circunscribe al tema del poder.

Pese a la concentración espacio-temporal y a la rapidez con que transcurre la acción, Rojas no renuncia a la incorporación de algunos monólogos puestos en boca de los personajes centrales de la trama y que ralentizan en cierto modo el avance de la fábula: tal es el caso del soliloquio de Flabio que inicia la obra. En él, aparte de contextualizar la acción, Rojas introduce una relación de la batalla donde hace alarde de su estilo cultista.

La concentración se manifiesta de forma significativa en la arquitectura del *dramatis personae*. Como sucede en la estructuración de la trama, en esta obra se nos ofrece un riguroso esquema del reparto articulado mediante la técnica del contraste y el paralelismo. Los papeles principales se reparten entre dos parejas de personajes que desempeñan funciones antitéticas. Se trata de un modelo de reparto que Rojas introduce en sus dramas desde las piezas más tempranas y será mantenido a lo largo de su evolución dramática.

En *Morir pensando matar* la acción es sustentada por la confrontación entre la pareja de personajes perversos frente a la de aquéllos que defienden la parcela de poder que les ha sido sustraída. El resultado es un cuadro de personajes reducido a los actantes imprescindibles, todos ellos implicados de forma significativa en la acción de la obra, que contribuye a la economía dramática.

El maniqueísmo al que acaba conduciendo semejante esquema aparece atenuado en la primera jornada por interesantes matices introducidos en la personalidad de Rosimunda. En principio, su deseo de venganza no se debe a la maldad innata del personaje –como sucede con otros «malvados» de Rojas– sino que está provocado por un agravio contra la memoria de su padre y su propio honor, como ella misma trata de explicar ante su ofensor en un soliloquio tan bello como significativo para comprender la ofensa que siente el personaje (vv. 465-592).

Sin embargo, el convencionalismo se impone en su caracterización y, como en la mayoría de tragedias cuyo móvil central es la venganza, Rosimunda “es merecedora de simpatía solo hasta que no pierde todo sentido de justicia”<sup>32</sup>.

Una vez que el rey es asesinado, el protagonismo recae sobre los personajes de Flabio y Albisinda, que serán los encargados de resistir frente a los abusos del poder tiránico y restablecer la justicia. Sorprendentemente, y sin que medie una evolución en su carácter que lo justifique con la suficiente claridad a lo largo de la obra, Flabio se convierte en el héroe de la pieza provocando el desastroso final de los traidores. Albisinda será la encargada de demostrar tanto su valentía como otras virtudes ante el resto de súbditos (sin confesar su amor hacia él para que ello no haga merma en sus razones).

#### 4. CONCLUSIÓN

Raymond McCurdy, en su edición de *Morir pensando matar* intenta mostrar que estamos ante “un ejemplo notable de la tragedia de revancha” y lo hace respaldado por una serie de características que considera definitorias de dicho género y que bautiza como “elementos genéricos de su arquitectura”:

se distribuye la acción en tres etapas correspondientes a las tres jornadas: los sucesos conducentes a la resolución de Rosimunda de tomar venganza... las maquinaciones de la vengadora y su cómplice... con el

---

<sup>32</sup> R. McCurdy, “Introducción” a su edición de *Morir pensando matar*, Clásicos castellanos, Madrid, 1961, p. XXXVII.

consecuente asesinato del ofensor (jornada segunda); la revancha de los deudos o amigos de aquél, con la muerte de la vengadora y su cómplice<sup>33</sup>.

Como hemos visto a lo largo de nuestro trabajo, la definición de *Morir pensando matar* como tragedia de venganza no agota sus peculiaridades dramáticas: la venganza es el móvil que pone en marcha la acción trágica, al tiempo que se convierte en el principio temático unificador de la trama. Sin embargo, la fábula de nuestra pieza se configura en las coordenadas propias de otro modelo dramático: el del universo palatino.

No olvidemos que estamos en un momento avanzado del desarrollo de la comedia nueva en el que toda superposición de rasgos es posible. Cuando Rojas comienza a escribir, los dramaturgos han ensayado múltiples posibilidades dramáticas, jugando con las diversas combinaciones permitidas por las convenciones teatrales de la época.

Por eso, cada aproximación a las obras trágicas de Rojas evidencia que no podemos reducirlas a un esquema único. Aunque la venganza determine las fases por las que discurre la trama de *Morir pensando matar*, la materia palatina constituye uno de los elementos más importantes en su configuración, como se aprecia en multitud de rasgos.

Así, la acción de nuestra pieza se remonta a una época medieval y se ubica en un entorno palaciego y cortesano de la vieja Lombardía, en un mundo alejado de lo cotidiano y enteramente fantástico. En medio de esas coordenadas marcadas por el exotismo se inscribe una fábula de carácter ficcional aunque de raigambre legendaria, protagonizada por personajes de alto rango. El motor de la trama es la venganza, no el amor, como venía siendo habitual. El conflicto dramático acaba centrándose en torno a las luchas de poder entre dos bandos: uno legítimo y otro que ha llegado al trono con la ayuda de un crimen y ha impuesto la tiranía. Este esquema aparece salpicado por episodios recurrentes en el teatro áureo: la desestabilización del orden con el asesinato del rey legítimo, el advenimiento de la tiranía, el encarcelamiento de un inocente, la sublevación popular y el restablecimiento del orden con la exculpación del inocente-héroe y su coronación como rey... Tampoco faltan ingredientes como la ocultación de identidad, episodios en que los personajes fingen ser otros, los amores simulados, el mayor rango social de la dama respecto a su enamorado,

---

<sup>33</sup> R. McCurdy, *op. cit.*, 1961, p. XXXVI. Con anterioridad, en su clásico estudio sobre la tragedia de Rojas había dedicado un capítulo especial a *Morir pensando matar* por tratarse de una de sus últimas piezas y por representar "something of a summation of Rojas' tragic art. It contains some of his most skillful dramatic writing and, in the same time, it reveals some of his most persistent faults" (*Francisco de Rojas Zorrilla and the tragedy*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1958, pp. 108-9).

la clandestinidad de las relaciones amorosas entre los personajes, la agnición final que descubre la valentía, heroicidad y nobleza de uno de ellos... Las distintas fases de la trama transcurren por espacios igualmente recurrentes: las estancias de palacio, el jardín, la torre-prisión... Ni siquiera falta el momento en que uno de los personajes nos ofrece la obra para que tomemos ejemplo de ella, con la finalidad didáctica y moralizante que el dramaturgo introduce así para el espectador.

Se trata, en definitiva, de aquellos rasgos que la crítica ha enumerado como característicos del "género palatino", que en nuestra obra se insertan en un drama de tono eminentemente trágico donde el tema amoroso, aunque presente, está subordinado y puesto al servicio del conflicto político.

*Morir pensando matar* nos lleva a pensar que debemos ampliar nuestros límites clasificatorios y considerar la materia palatina, no como exclusiva del género cómico, sino como un conjunto de marcas que se adapta a cualquier tipología y puede yuxtaponerse a otros rasgos, de ahí el interés y las posibilidades dramáticas que la repetición de dicho esquema proporcionó a los dramaturgos áureos.