

Premonición y muerte en el teatro en colaboración de Francisco de Rojas Zorrilla¹

Óscar García Fernández
(IES Antonio García Bellido/Universidad de León)

Introducción²

Rojas Zorrilla fue un dramaturgo que gozó del éxito teatral en vida, como atestiguan sus obras representadas en palacio,³ la publicación de dos partes de sus comedias en 1640 y 1645⁴ o con la atribución de ediciones en formato suelta a su nombre sin haberlas escrito.⁵ A esto se debe sumar su participación trascendental en la moda del teatro en colaboración.

Durante bastante tiempo se ha criticado a Rojas por sus excesos, reproches dirigidos especialmente a sus dramas: Cotarelo (118-119) afirma: “Rojas poseía un genio dramático inmenso y hubiera llegado a lo más encumbrado del arte si no fuera su invencible tendencia a lo raro y excepcional”; con el conde de Shack, que señala lo desmedido de sus obras (48) “tenía una afición particular a lo exagerado y a lo extraño, como se manifiesta en los argumentos caprichosos de sus comedias”; o Ruíz Ramón (264) quien afirma “Rojas será ese dramaturgo que esboza el ademán trágico, sin llegar a completarlo”. También es cierto que en los últimos tiempos se ha valorado su producción dramática adecuadamente, ya MacCurdy (1958), luego Teresa Julio (2000), que considera a Rojas un maestro del dramatismo. Por otro lado, Teresa Cattaneo (2000) incidía en la presencia abusiva de la violencia y en el gusto por la variedad de Rojas, rasgos que se van a mantener en sus tragedias de consuno con otros autores, como se analiza en este artículo.

González Cañal ha hecho hincapié en la violencia que aparece en sus obras como producto de la sociedad barroca y recoge un variado catálogo de actos violentos (2013, 85-86). Enumera asesinatos, muertes violentas y crueles, envenenamientos, suicidios, violaciones, ajusticiamientos, duelos, peleas, riñas, guerras, fratricidios o violencia en el ámbito familiar... En esta misma dirección, Catalina Buezo (552) refiere cinco tipos diferentes de resoluciones en los dramas de honor en solitario: “el marido da muerte a un noble desconocido; a un amigo traidor; a la mujer incluso siendo inocente; la mujer puede

¹ Este trabajo forma parte del proyecto de investigación PID2020-117749GB-C21, aprobado por el Ministerio de Ciencia e Innovación.

² Quiero dedicar este trabajo a Rafael González Cañal, como diría Antonio Machado, un hombre “en el buen sentido de la palabra, bueno”.

³ Especialmente exitosos fueron 1635 y 1636 ya que se tienen noticias de la representación de hasta trece comedias ante el público cortesano, varias de ellas en colaboración con otros dramaturgos. Alcanzó su punto culminante con el estreno de *Los bandos de Verona* en la inauguración del Coliseo del Buen Retiro el año 1640. Véase la cronología sobre el autor que se propone en la entrada de Francisco de Rojas Zorrilla de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Consultado en https://www.cervantesvirtual.com/portales/francisco_rojas_zorrilla/autor_cronologia/

⁴ Desde 2005 el Instituto Almagro de Teatro Clásico de la Universidad de Castilla la Mancha, a cuyo frente se encuentra Rafael González Cañal, está llevando a cabo la labor de editar críticamente las obras completas de Rojas Zorrilla, en solitario y en colaboración. La primera y segunda parte de sus obras ya han salido completas y hay varios volúmenes de obras sueltas. Han aparecido también varias obras en colaboración y nuevos volúmenes se encuentran en prensa. Para una información más completa se puede consultar su página web, en especial, la sección de publicaciones en <https://www.uclm.es/centros-investigacion/instituto-almagro/publicaciones>

⁵ Sobre la atribución de varias obras de Rojas, véase Vega García-Luengos 2008 y 2009. También González Cañal (2013) aclara la polémica autoría de *Acertar pensando errar*. García González (2017, 99-100) señala algunas atribuciones de ediciones sueltas controvertidas en las que interviene el nombre de Rojas Zorrilla.

ser vengadora o se puede evitar el final trágico por parte del rey”. Como se verá a lo largo de este artículo, ninguna de estas soluciones aparece en las obras mancomunadas, de ahí la novedad e innovación del dramaturgo toledano. Aunque también parece claro que la presencia de la violencia, hasta la que culmina con la muerte de algún personaje, no surge de la nada, sino que se va anticipando, de modo que el dramaturgo mantiene ese planteamiento respecto a la violencia como resorte de la tragedia.

En efecto, el gusto por la virulencia es constante en Rojas y también en su teatro en colaboración; es más, parece ir un paso más allá en el juego y la experimentación con el mecanismo de alargar los finales con giros inesperados que sorprenden al espectador. A ello se debe sumar una presencia de la muerte en la escena muy potente. Pero antes de analizar estas ricas variantes que aparecen en colaboración,⁶ es necesario delimitar el corpus a estudiar.

La práctica del teatro en colaboración cobró un gran auge durante la segunda generación de dramaturgos del siglo XVII y destacó de forma especial en las décadas de los años treinta y cuarenta. Rojas Zorrilla tuvo una participación bastante destacada, colaborando con unos y otros autores, escribiendo en las diferentes ocasiones cada una de las distintas jornadas. De las dieciséis⁷ obras en colaboración que Alviti y García González (2015) le atribuyen, Rojas parece intervenir de manera segura en cuatro con el último acto, es decir, en la resolución de las piezas, lo que seguramente supondría un mayor lucimiento para el autor. De esas cuatro, se analizan aquí las tres de carácter trágico. En ellas la muerte de personajes protagonistas aparece como elemento capital para la resolución del drama, aunque estos decesos no acaecen espontáneamente, sino que se van comunicando de distintas formas a lo largo de los actos, de ahí la relación con las premoniciones que dan título a este trabajo. A pesar de que el final fatídico se cierne sobre los protagonistas, en las tres se pueden ver esos rodeos que alargan y que provocan empatía e impacto en el público, aunque cada una con sus matices. Así, se estudian *El monstruo de la fortuna*, en colaboración con Calderón y A. Coello; *También la afrenta es veneno*, con Luis Vélez de Guevara y A. Coello; y *El bandolero Solposto*, con Jerónimo de Cáncer y Pedro Rosete. Se queda fuera de este estudio la comedia *La Baltasara*, escrita con Luis Vélez y Coello;⁸ es de temática religiosa, dado que esta famosa actriz se convierte en una eremita y entrega su vida a la religión y a Dios.

También la afrenta es veneno

Es una obra de materia historial cuyo desenlace funesto la encaja en la tragedia. La historia del rey de Portugal Fernando I⁹ sirve como base para esta interesante pieza dramática, cuya resolución se va a llevar al límite de la experimentación por Rojas. Erik Coenen (2019, 847-848) defiende que la etapa de producción dramática de Coello, autor de la segunda jornada, finalizó en 1638, lo que proporciona una fecha de composición en la década de los años 30, que Matas (2022, 106) precisa en torno a 1634-1635 por otras colaboraciones entre los tres dramaturgos.

Al profundizar en los elementos objeto de estudio, el tercer acto sirve a Rojas Zorrilla como banco de innovaciones en lo relativo a la defunción del galán. Esta muerte es muy

⁶ El teatro en colaboración ha recibido una merecida atención recientemente en forma de ediciones críticas, de congresos y de publicaciones. Se están editando las obras completas en colaboración de Rojas o Moreto. Sirvan como muestra el interesante libro que edita Matas (2017) o el trabajo que coordinan Lobato y Vara (2019).

⁷ Según los últimos estudios, son diecisiete las obras en las que Rojas colabora con otros autores.

⁸ La tripla que conforman Coello, Vélez y Rojas ha sido analizada por García González (2017).

⁹ En la obra aparece como Fernando IX, por ser el noveno rey que tuvo el reino de Portugal.

llamativa, ya que muere el protagonista en escena, sin necesidad de otra intervención, solo por su honor ultrajado.

Y aquí, significativamente, Rojas desafía por momentos, sin llegar a romperlas, las normas del vasallaje y ofrece un nuevo punto de vista sobre la muerte en estrecha relación con el honor del fidalgo Juan Lorenzo de Acuña, vilipendiado por el rey. De hecho, se puede observar una cierta evolución en la actitud del personaje con respecto a las jornadas anteriores, siendo más osado en su relación con el rey en la tercera, lo que le atribuye unas tonalidades muy sugestivas.

Es necesario analizar brevemente al personaje del rey Fernando, motor de la acción y protagonista de la premonición mortal que terminará sufriendo Juan Lorenzo. El rey se perfila como una figura vengativa y su inquina contra Juan Lorenzo se va forjando y difundiendo desde el inicio. Es un monarca absoluto, ya que la trama se sitúa en el siglo XIV, en pleno feudalismo, concretamente en 1372 el rey se lleve a Leonor de Meneses para casarse con ella.

El rey comienza rondando con un acompañamiento musical a doña Leonor de Meneses. Estamos, por tanto, ante el arquetipo de un rey-galán¹⁰ que no tiene ningún empacho en abusar de su autoridad y poder para lograr su objetivo: Leonor, a pesar de que esta dama de origen leonés ya está casada con Juan Lorenzo de Acuña. Se establece así un desigual triángulo amoroso en el que el rey, un monarca despótico, es parte interesada, aunque ya está comprometido con otra Leonor, la infanta de Aragón.

El rey abusa de su poder al rondar la casa hasta en dos ocasiones y al enviar luego a Juan Lorenzo a Aragón para que traiga a su prometida y futura reina, alejándolo así de su propia esposa y dejando a ambos indefensos. Escudándose en las leyes incumplidas por el matrimonio, en el segundo acto el rey se enlaza con Leonor de Meneses, no sin las protestas airadas de la nobleza portuguesa convocada a cortes, y del propio hermano del rey, Juan Lorenzo y la infanta cuando llegan los tres de Aragón, lo que evidencia la arbitrariedad de este monarca. Ya en el tercer acto, Rojas Zorrilla mostrará su amplio arsenal trágico para crear tensión dramática. El rey vuelve a ser clave con su sueño premonitorio y habrá varios giros que desembocan en la extraña muerte del protagonista Juan Lorenzo tras el vilipendio en el amor y en su honra.

Así, este último acto comienza de manera espectacular con esa premonición transcendental, un sueño muy lúcido del rey, una pesadilla en la que la figura atormentada de Juan Lorenzo, cual convidado de piedra, se le aparece en su propia cámara. El monarca, contrariado, no sabe si sueña o está despierto. Mientras, el fidalgo portugués, impasible, solo repite el octosílabo que da título a la obra: “También la afrenta es veneno” y que resume a la perfección su deshonrosa situación: el rey se ha casado con su mujer. El propio comienzo del acto es muy significativo: “Sale el rey medio desnudo con espada desnuda, una luz, solo, como que está riñendo con alguno” (v. +1996). Este sueño lo trastorna y lanza estocadas al aire, como indica una nueva acotación: “tire cuchilladas y quédese helado” (v. +2025). Son presagios muy efectistas que confieren fuertes matices trágicos y desencadenan la decisión del rey de “devolver”, de repudiar a su esposa. Aun así, le cuenta a su ayo Vasco de Almeida lo que al maestro le parece una argucia que justifica la renuncia regia. Así, la reina nombró por error a Juan Lorenzo mientras estaban juntos en el lecho nupcial: “Ay, don Juan de Acuña mío” (v. 2090) dijo; si bien, Vasco de Almeida descubre el verdadero deseo carnal y

¹⁰ En torno a la figura del rey galán, es interesante el análisis de Buezo (2008) aplicado a la comedia *Casarse por vengarse*, donde se observa el uso de este mismo tipo de personaje por Rojas Zorrilla en solitario.

bandoleros para vengarse de los castellanos y, en especial, de don Félix. Por tanto, el difícil equilibrio entre el honor y el amor vuelve a ser el detonante de la acción. Simón, Solposto en su vida montaraz, se hace bandolero para resarcir los daños provocados a su amada, que, además, lo acompaña en su nueva vida junto a su hermano Freitas, que terminará ejerciendo como lugarteniente de Solposto.

La premonición sobre la muerte en esta pieza está presenta de forma diluida a lo largo de las distintas jornadas. En el primer acto, Freitas y Simón muestran sus deseos de venganza contra don Félix por haber atentado contra el honor de Leonor, de modo que se anuncian muertes clamando por esa maltrecha honra. Freitas conmina a Solposto: “no haya ninguna /vida castellana que/esté de los dos segura” (vv. 1044-1046). Desde luego, se apercibe de que va a haber muertes, aunque nada parece apuntar al desenlace trágico de Simón/Solposto.

Ya en el segundo, hay una serie de amenazas que Solposto parece no tomar en consideración, como el aviso de la dama Violante: “he venido a daros cuenta/de que toda la justicia/de Setubal, se concierta/de veniros a prender.” (vv. 1262-1265); o de otro personaje de origen portugués.

Por otra parte, aunque parece que de manera hiperbólica, los bandoleros quieren matar cien castellanos y resarcirse acabando con su enemigo don Félix. No deja de resultar llamativo que el protagonismo, y puede que la simpatía del público, recaiga en los portugueses huidos y dedicados a dar muerte a castellanos, representantes de la ley y el orden, aunque los lusos acabarán pagando su osadía. Para no perder la cuenta y acercarla a la realidad del espectador, el gracioso Orejón lleva una onerosa lista en la que va registrando los muertos y a la que se seguirá aludiendo a lo largo de la obra, si bien, con una perspectiva humorística provocada por este gracioso:

SOLPOSTO.	¿A ver cuántos han caído?
OREJÓN.	Aquí esta quien no me deja mentir. [...] “Memorial duro y sangriento contra Castilla, que trata de los que Solposto mata que han de ser uno hasta ciento.” (vv. 1195-1208)

Se produce esa sucesión de asesinatos. Varios personajes castellanos mueren a manos de los bandoleros portugueses. En el segundo acto Solposto mata a un castellano de un tiro, presagiando así su propia muerte.

Dentro dispara Solposto.

SOLPOSTO.	¡Muere, infame castellano!	
VIOLANTE.	Mira que vayas al puesto.	
<i>Dentro</i> FREITAS.	¡Por acá, Solposto!	
VIOLANTE.	Acaba,	<i>Disparan.</i>
	huye agora de este riesgo.	
SOLPOSTO.	¡En iras arda este monte!	
UNO.	¡Muerto soy, válgame el cielo!	(vv. 1579-1585)

De hecho, la muerte adquiere un nuevo matiz entre macabro y jocoso cuando los bandoleros encuentran una artimaña para distinguir castellanos de portugueses a través de la pronunciación de la palabra *arena/area*, diferente en las dos lenguas. Así lo aplican con un caminante, a quien Solposto quiere matar solo por su origen hispano:

SOLPOSTO. Villano, la muerte impía
por castellano te doy

Dale.

CAMINANTE. ¡Santos cielos, muerto soy! (vv. 1413-1415)

Mientras tanto, y gracias a su ingenio, don Félix logra librarse de la muerte dado que escuchó toda esa trampa y se escondió en el monte, aunque sin poder ver a su amada.

Avanzando la trama, la presión de los castellanos aumenta y los bandoleros portugueses son perseguidos y terminan encarcelados. Las armas de fuego son un símbolo de muerte y van apareciendo con su funesto mensaje. Leonor lleva unas a la cárcel para lograr la huida: “que entre el colchón he traído/unas pistolas cargadas, /dispuestas y aderezadas” (vv. 1781-1783). Resulta necesario una breve aclaración respecto al uso de las armas y de la espada. Estas palabras de Peláez Valle aclaran la falta de nobleza del uso de armas de fuego.

Las armas de fuego aún no encajan con el sentido religioso y de honor, lo que hace que se considere el uso de la pistola como propia de gente de ventaja o de condición poco noble. [...] La espada, en cambio, parece que se estima como algo más que un elemento de defensa y ornato: es una prolongación de la idiosincrasia de lucha y encarna el honor individual entre el eterno contraste de la vida y la muerte que subyace en el alma española. (1983, 169)

Ya en la tercera jornada, Rojas vuelve a mostrar una serie de giros tan de su estilo. Estos van ocultando convenientemente el infausto final, puesto que este parece encaminado al triunfo de Solposto, pero su destino trágico ya ha sido marcado.

No obstante, Solposto actúa temerariamente, pues parece desafiar el orden establecido al ofenderse cuando considera que se paga poca recompensa por su vida. Va un paso más allá y decide ofrecer un galardón mayor por el corregidor, quien ha puesto precio a su cabeza. Solposto no respeta la justicia y se rebela contra ella.

PORTUGUÉS. Sabe que el corregidor
de Setúbal, Luis de Acuña,
dio en la ciudad un pregón:
que dará dos mil ducados
a quien te ponga en prisión.

SIMÓN. ¿Dos mil ducados, no más,
dan por mi cabeza?

PORTUGUÉS. Dos.

SIMÓN. ¿Tan poco vale Solposto?
¡Hola! Pregonad que yo
doy tres mil por la cabeza

del señor corregidor. (vv. 2275-2286)

Ante esta situación de amenaza y peligro constante para Solposto, Leonor insiste para que huyan y no se enfrenten al peligro castellano:

LEONOR. El consejo que te doy
es que dejes este reino
y huyamos de aquí los dos
y no añadas a tu fama
más timbre y mayor blasón
en no obedecer al hado
y es el no tener temor
cuando es notorio un peligro (vv. 2320-2327).

Definitivamente, todas las señales apuntan en la misma dirección, pero Solposto sigue adelante en su determinación de cobrar venganza. Incluso aparece un nuevo recuento de víctimas que alcanza ya noventa castellanos. Si bien, algunos sutiles cambios comienzan en Solposto en el momento en que un portugués cobarde acaba asesinado mientras un castellano valeroso es perdonado por los bandoleros. Además, Rojas complica la trama y los portugueses se ven acosados fuertemente por los castellanos de nuevo. Ante esto, Simón es valeroso y quiere amparar a su amada, insiste en la venganza, solo le queda “vencer o morir” (v. 2425), pese a que el riesgo es real y lo siente cada vez más cercano. Incluso apresan al criado Orejón, quien va a ser ahorcado en castigo a sus fechorías. Solo se salvará si delata a su señor, traición que, como buen gracioso, acepta sin dificultad. En consecuencia, los castellanos urden una trampa para sorprender y apresar a Simón. Luego el corregidor manda que lo vigilen: “diez u doce arcabuceros” (v. 2460). La muerte se cierne sobre el bandolero, pero su suerte no tiene límites y es liberado por segunda vez en un nuevo y sorprendente giro, en este caso por su enemigo don Félix, quien lo rescata y le da un arma para batirse en duelo y cobrar así venganza. Pero ese duelo no se resuelve, queda en suspenso ofreciendo otro pequeño vuelco técnico por parte del dramaturgo:

SIMÓN. Mucho me pesa mataros.
FÉLIX. Haber de mataros siento.
SIMÓN. En dándoos muerte serán
ciento con vos, los que he muerto.
(vv. 2755-2758)

Y en un nuevo *tour de force*, cuando llegan los hombres del corregidor, los dos enemigos se defienden entre sí. Todavía Rojas tensa más el drama y, en un último giro, el corregidor manda disparar:

CORREGIDOR. ¡Tiralde presto,
matalde!

Disparan tres o cuatro tiros.

SIMÓN. No ofende el plomo

a quien... ¡válganme los cielos! *Cae rodando*
 CORREGIDOR. Suelta la espada, Simón.
 LEONOR. ¡Desdicha grande!
 SIMÓN. Primero
 deseo saber.
 DON FÉLIX. Llegó
 su infeliz muerte.
 SIMÓN. ¿Quién fueron
 los que dispararon?
 CORREGIDOR. Todos
 son portugueses.
 SIMÓN. Con eso
 muero contento, pues no es
 castellano quien me ha muerto.
Suelta la espada.
 (vv. 2810-2820)

Simón ha logrado huir dos veces de prisión, ha matado casi a cien castellanos, no ha querido escuchar las advertencias del peligro que corre para, finalmente, morir de un tiro, una muerte bastante deshonrosa para un hidalgo; es más, al caer suelta la espada, mucho más acorde a su condición social elevada. Pero no expira abruptamente, tiene tiempo de preguntar si ha sido por disparos de portugueses y poder morir casi con honra. Su ignominia finaliza con su propia muerte, agravada por los celos hacia don Félix, que además se queda con la dama mientras Simón muere. Un final de obra muy provocativo que ha dado la vuelta al triángulo amoroso.

DON FÉLIX. Pues es cierto
 que hasta vengarla ofreciste
 no gozarla, yo te ofrezco
 cumplir esa obligación. (vv. 2832-2835)

Así pues, estamos ante una muerte bastante absurda puesto que había logrado sobrevivir a múltiples problemas. Se puede suponer, no obstante, que la victoria de un castellano derrotando a un portugués que había matado tanto es un justo final, un castigo que Simón asume con felicidad al caer por tiros de portugueses.

El monstruo de la Fortuna

Esta interesante obra es un drama histórico cuya paternidad ha sido discutida por la crítica. Los editores modernos de la obra, Pedraza y Rodríguez (2023, 357-363), siguiendo a Coenen (2017) en lo referente al autor de la segunda jornada, atribuyen la pieza con razones filológicas a Calderón, Coello y a Rojas Zorrilla. La cuestión palpitante aquí se encuentra en la presencia de la muerte y sus avisos en forma de premoniciones. Así pues, acaecen dos muertes estrechamente relacionadas entre sí, que se van advirtiendo a lo largo de la obra. Para lograr el objetivo trágico final comparto la visión de Pedraza y Rodríguez (2023, 369): “los tres ingenios trazaron una acción que reducía a lo esencial las vicisitudes históricas y construyeron unos personajes dignos de su destino trágico.”

La reina Juana de Nápoles intenta evitar en vano su matrimonio con Andrés, rey de Hungría. Para lograr casarse, el ejército del futuro rey ataca la ciudad, que termina claudicando. Cuando se da por derrotada definitivamente, la única que la defiende con tesón es una lavandera de Catania, Felipa, que es rápidamente ascendida a favorita de la reina al comprobar su valentía. Como la victoria húngara se consigue a través de las armas, rey y reina se casan, pero su relación conyugal y amorosa es pésima. De ella derivará el regicidio del rey Andrés y la consecuente condena a muerte a su asesina Felipa Catanea.

Estas muertes se van anunciando de distintas formas a lo largo de la pieza, elemento este que le otorga gran cohesión. Así es que en el primer acto los dos graciosos parodian un duelo a muerte, por lo que se produce una normalización de los óbitos a través del humor.¹² Entonces, la premonición se desarrolla en pequeñas dosis. Felipa es todavía una lavandera anónima cuando dice:

Anoche leí en un libro
que, habiendo la docta ciencia
de la astrología antevisto [...]
que había de morir un rey
de veneno (vv. 334-343)

Tras la derrota de los napolitanos, Felipa se muestra temeraria y recomienda a la reina que vaya contra lo establecido a través de la autolisis: “no te cases, sino muere” (v. 903). Incluso el propio rey tiene presagios negativos cuando la reina le brinda la mano bañada en sangre: “verla me entristece/con tantas funestas señas/de presagios de la muerte” (vv. 925-927).

Todavía con mayor claridad aparecen los propósitos de muerte entre la reina y el rey, mediante apartes. Dado que son los gobernantes, tienen que guardar el decoro y disimular, casi se acaban reconciliando, pero en esos apartes conocemos sus verdaderos deseos, que se tornan premonitorios para la reina: “(Así se volvieran muertes)” (v. 1478) piensa. O en este clarificador diálogo:

	[...] A tantos favores temo morir.
REINA.	Eso solicito.
ANDRÉS.	Y yo mataros a vos de amores.
REINA.	¡Dulce martirio!
ANDRÉS.	Muerto voy sin vuestros ojos.
REINA.	Pues andad, que yo confío que algún día he de mostrar tanto este amor...
ANDRÉS.	¿Que...? Decidlo.
REINA.	...que os ahoguen mis favores.
ANDRÉS.	Todo lo tengo creído (¡Ah, cruel!)
de vuestro amor.	(¡Ah, engañoso cocodrilo!) (vv. 1484-1495)
REINA.	

¹² A pesar de que el primer acto no es de Rojas Zorrilla, el toledano también utiliza el enfrentamiento entre criados para anunciar desenlaces fatales. Recuérdese la confrontación entre Juanete y Chilindrón en *Progne y Filomena* que anuncia la muerte de Tereo.

La reina siente la mayor premonición y sospecha a partir de la actitud de su marido, aunque muestra una gran ambigüedad cuando busca el apoyo de Felipa. No se clarifica si es verdad esta premonición o un invento para conmover y convencer a la privada. Así, la reina Juana quiere acabar con el rey antes de que él lo haga. Según le cuenta, Andrés ha hablado en sueños con la intención de asesinarla, como consecuencia, ella quiere actuar antes, y más cuando encuentra la espada de su cónyuge en el lecho: “oculto contra mí, miré el acero. /El rey matarme intenta,” (vv. 2053-2054). Y lo sentencia: “porque, antes que despierte /antes ha de dormir él de la muerte.” (vv. 2062-2063). Felipa mantiene su línea de pensamiento y su consejo es definitivo: “pues que te quiere matar,/madruga y mata primero” (vv. 2098-2099). La sintonía y determinación de ambas culmina con el regicidio y la promesa de guardar silencio, que se explican con detalle en el tercer acto.

Ya en esa tercera jornada, Rojas Zorrilla sigue con su inconfundible estilo y lleva al límite la situación de Felipa, quien sufre que toda Italia se conjure contra ella porque sospechan que ha sido la culpable de la muerte del rey, por lo que incumple su promesa de guardar el secreto. Previamente ella misma había nombrado condestable a Ursino y confía en que este no la va a delatar. Llena de dudas y con esa intimidación, le confiesa que fue la asesina por orden de la reina. Además, la traición va en dos direcciones ya que Felipa también escribe una carta inculpatoria al infante don Luis, hermano del asesinado rey Andrés. La catanea, en su descarga, vuelve a aludir a los astros como los culpables del deceso: “Quiso el rey dar muerte a Juana bella, /debiolo de influir tirana estrella” (vv. 2166-2167). De hecho, le relata con mucho detalle su proceder al asesinarlo. Con este inicio de jornada tan potente, el final trágico se cierne sobre Felipa y la pericia de Rojas contribuye con nuevos giros que pudieran provocar algunos cambios en la consideración sobre la muerte de la lavandera.

Se produce otro con la llegada de don Luis. Al ser descubierta por él, la reina tiene que actuar de manera astuta. Para poder librarse ella misma de la punición, concede a este infante Luis que la culpable debe morir: “Que quiero, /dándome castigo a mí, /dar castigo a quien le ha muerto” (vv. 2441-2443). Ante esta nueva situación, la reina manda prender a Felipa y que sea llevada a prisión. El giro que se produce es más inesperado por la profunda amistad que las venía uniendo.

Poco después, el príncipe Carlos, secundario con el que la reina pretendía casarse, va a prisión y Felipa le cuenta que estaba enamorada de él. Sin embargo, la realidad es muy despiadada y así se la hace ver: “Felipa hoy has de morir/en la plaza de palacio. [...] /que mueras atenaceada/y degollada después” (vv. 2706-2711). Una muerte muy dolorosa ya que consiste en extraer trozos de carne de una persona con una tenaza ardiendo. Felipa sigue con sus premoniciones en prisión y llega a verse muerta: “¡En un cadalso ultrajada /la que a Nápoles mandó!” (vv. 2776-2777).

También la reina va a prisión para hablar con la asesina y declararse su cariño y respeto. Bien se pudiera pensar que es una nueva vuelta de tuerca rojiana y que la reina va a salvar a Felipa, pero solo pretende consolarla. Felipa no solicita perdón ni muestra arrepentimiento, sino que, consciente de que el hado debe cumplirse, contesta alegre: “gozosa a la muerte voy, /y quisiera mi pasión,/por darte satisfacción” (vv. 2940-2942). Y se despide con un lastimoso: “Muera, pues muero por vos” (v. 2992). Son personajes con matices, atractivos para el espectador. Así lo corroboran Pedraza y Rodríguez (2023, 374): “parece que los tres ingenios han querido crear personajes complejos, cambiantes, dubitativos, encerrados en el laberinto de contradicciones que crean en sus afectos y sus actuaciones políticas.”

Esta enmarañada actitud se observa en el último giro, que es todavía más sorprendente: la reina manda detener la ejecución y admite su culpa: “que no ha de morir Felipa:/yo soy quien ha hecho el delito” (vv. 3022-3023). Pero este reconocimiento llega tarde y queda impune puesto que Felipa muere degollada, como se indica en esta encarnizada acotación: “Descúbrese la cabeza de Felipa a una parte, y el cuerpo a otra” (+v. 3038).

Una muerte muy cruenta de un personaje complejo que comenzó como lavandera y llegó a ser hechura de la propia reina. La muerte se había ido anunciando en la obra y sucede, a pesar de la relación entre ambas mujeres y de los giros rojianos que podrían haber tomado otra dirección.

A modo de conclusión

Rojas es un especialista en los finales funestos y engrana a la perfección el mecanismo trágico, aunque como se ha expuesto, siempre se van anunciando con premoniciones y avisos. El sensacionalismo que ha sido criticado en Rojas, quizás se debiera entender en la dirección opuesta ya que pudo ser este efectismo lo que le dio tanto éxito ante un público deseoso de novedades. Así sucede en estas obras, donde el recurso de la acumulación de pequeños giros, experimentos y artimañas deja entrever la posibilidad de evitar la tragedia, aunque esto no llega a suceder y se mantiene el *statu quo* y la consecuente muerte de los protagonistas, con quienes el público debía sentir bastante empatía. Pese a que el espectador parece ser plenamente consciente del género ante el que se encuentra y, por tanto, de que se van a producir muertes, con esas variaciones se crean unas expectativas que, sin ser demasiado elevadas, permiten reflexionar no ya solo sobre la tragedia que sufren los protagonistas, sino también sobre la compleja relación del asunto del honor, el amor o el abuso de autoridad, hechos que engrandecen y amplían el horizonte dramático de las piezas.

En las tres obras se produce una materialización de las premoniciones mortales, de las advertencias que se ciernen sobre los personajes y de las que se ven incapaces de huir. Estas muertes son muy distintas: Juan Lorenzo fallece sobre el escenario sin necesidad de ninguna otra ayuda, solo por causa de su honor agraviado por un rey que ha abusado de su poder y que hubiera preferido darle muerte. Solpostó logra sobrevivir complejas vicisitudes, por lo parece casi inmortal, pero acaba feneciendo con un deshonoroso tiro de arcabuz. Y Felipa, que había ascendido socialmente hasta llegar a ser la consejera de la reina, lleva al límite su lealtad y acaba asesinando al rey, por lo que termina pagando la culpa con la decapitación. Tres finales innovadores y muy sorprendentes que se han ido anunciando a lo largo de las jornadas.

Obras citadas

- Alviti, Roberta y Almudena García González. “Obras en colaboración.” En Rafael González Cañal ed. *El universo dramático de Rojas Zorrilla*. Valladolid: Ediciones Universidad de Valladolid, 2015. 91-105.
- Buezo, Catalina. “El drama de honor conyugal *Casarse por vengarse*. Mecanismos trágicos y presencia de la figura del rey-galán.” En Felipe Pedraza, Rafael González Cañal y Elena Marcello eds. *Rojas Zorrilla en su IV centenario. Congreso internacional (Toledo, 4-7 de octubre de 2007)*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2008. 547-559.
- Calderón de la Barca, Pedro, Antonio Coello y Francisco de Rojas Zorrilla. *El monstruo de la Fortuna*, en *Comedias áureas de varios ingenios I. Los privilegios de las mujeres. El jardín de Falerina. El monstruo de la Fortuna*. Estudio, edición crítica y notas de Laura Hernández González, Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Milagros Rodríguez Cáceres. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2023. 355-570.
- Cattaneo, María Teresa. “Los desenlaces en el teatro de Rojas Zorrilla.” En Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello eds. *Francisco de Rojas Zorrilla, poeta dramático. Actas de las XXII Jornadas de teatro clásico*. Almagro: Universidad de Castilla-La Mancha/Festival de Almagro, 2000. 39-53.
- Coenen, Erik. “Antonio Coello, coautor de *El monstruo de la fortuna*.” *Revista de literatura LXXIX* 158 (2017): 417-433.
- . “Antonio Coello, poeta dramático y colaborador de poetas dramáticos.” *RILCE. Revista de Filología Hispánica* 35.3 (2019): 841-851.
- Coello, Antonio de, Francisco de Rojas Zorrilla y Luis Vélez de Guevara. *El catalán Serrallonga*. Ed. de Almudena García González. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, 2013.
- Cotarelo, Emilio. *Don Francisco de Rojas Zorrilla noticias biográficas y bibliográficas*. Madrid: Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos. [Edición facsímil con prólogo e índice de Abraham Madroñal. Toledo: Real Academia de Bellas Artes y ciencias históricas de Toledo, 2007].
- García González, Almudena. “Una colaboración de éxito: Coello, Rojas y Vélez de Guevara.” En Juan Matas Caballero ed. *La comedia escrita en colaboración en el teatro del Siglo de Oro*. Valladolid: Ediciones Universidad de Valladolid, 2017. 93-101.
- González Cañal, Rafael. “Desenlaces trágicos en el teatro de Rojas Zorrilla.” En Ignacio Arellano y Juan Antonio Martínez Berbel eds. *Violencia en escena y escenas de violencia en el siglo de oro*. New York: IDEA, 2013. 85-100.
- . “*Esto es hecho*, entre Rojas Zorrilla y Rosete Niño: un caso más de autoría conflictiva.” En Anna Bognolo, Florencio del Barrio de la Rosa, María del Valle Ojeda Calvo, Donatella Pini y Andrea Zinato eds. *Serenísima palabra: Actas del X Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*. Venecia: Ca’ Foscari, 2017. 533-546.
- Julio, María Teresa. “Hiperdramatismo en Rojas Zorrilla: ¿innovación o continuidad?” En Felipe Pedraza, Rafael González Cañal y Elena Marcello eds. *Francisco de Rojas Zorrilla, poeta dramático. Actas de las XXII Jornadas de teatro clásico*. Almagro: Universidad de Castilla-La Mancha, 2000. 179-208.

- Lobato, María Luisa, y Vara, Alicia ed. “Colaboración y reescritura de la literatura dramática en el Siglo de Oro.” *RILCE. Revista de Filología Hispánica* 35.3 (2019).
- MacCurdy, Raymond. *Francisco de Rojas Zorrilla and the tragedy*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1958.
- Matas Caballero, Juan ed. *La comedia escrita en colaboración en el teatro del Siglo de Oro*. Valladolid: Ediciones Universidad de Valladolid, 2017.
- . “La materia portuguesa en una comedia colaborada del siglo de Oro, *También la afrenta es veneno*, de Vélez, Coello y Rojas Zorrilla.” En Rafael González Cañal y Almudena García González eds. *El siglo de Oro ibérico. Portugal y el teatro clásico español: XLIV Jornadas de Teatro Clásico, Almagro*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla la Mancha, 2022. 101-143
- Peláez Valle, José María. “La espada ropera española en los siglos XVI y XVII.” *Gladius* 16 (1983): 147–199.
- Rojas Zorrilla, Francisco de. *Progne y Filomena*. Juan José Pastor Comín ed., en Gemma Gómez Rubio coord., Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal dir. *Francisco de Rojas Zorrilla. Obras completas, Primera parte de comedias*, vol. III. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2011. 425-576.
- Ruiz Ramón, Francisco. *Historia del teatro español, I (Desde sus orígenes hasta 1900)*. Madrid: Alianza Editorial, 1967.
- Schack, Adolf Friedrich. “Francisco de Rojas.” *Historia de la literatura y del arte dramático en España*. Trad. de E. de Mier. Madrid: Imprenta y Fundición de M.Tello, [1845] V 1887.
- Vega García Luengos, Germán. “Sobre la atribución a Rojas Zorrilla de *La esmeralda del amor*.” En A. Álvarez Tejedor *et al.* eds. *Lengua viva. Estudios ofrecidos a César Hemández Alonso*. Valladolid: Universidad de Valladolid/Diputación de Valladolid, 2008. 1221-1233.
- . “Problemas de atribución y crítica textual en Rojas.” En Alberto Blecua, Ignacio Arellano y Guillermo Serés eds. *El teatro del Siglo de Oro. Edición e interpretación*. Pamplona-Madrid-Frankfurt am Main: Universidad de Navarra/Iberoamericana-Vervuert, 2009. 465-489.
- Vélez de Guevara, Luis, Antonio Coello y Francisco de Rojas Zorrilla. *También la afrenta es veneno*. Edición crítica en prensa a cargo de Óscar García Fernández y José Vicente Salido.
- . *El bandolero Solposto*. Edición crítica en prensa a cargo de Alberto Gutiérrez Gil.