

Críticas y alabanzas veladas a la casa de Austria y su sistema de poder en la dramaturgia de Rojas Zorrilla¹

ALBERTO GUTIÉRREZ GIL
UNIVERSIDAD DE CASTILLA-LA MANCHA

Recibido: 28 de septiembre de 2018

Aceptado: 31 de octubre de 2018

Abstract: In this article I analyze *El desafío de Carlos V*, *No hay ser padre siendo rey*, *Progne y Filomena* o *Morir pensando matar* by Francisco Rojas Zorrilla. I study how this playwright tries to delineate a *sui generis* government textbook (*manual de gobernanza*).

Key words: Monarchic absolutism, ideal leader, Rojas Zorrilla, Palatine Comedy.

Resumen: A través de títulos como *El desafío de Carlos V*, *No hay ser padre siendo rey*, *Progne y Filomena* o *Morir pensando matar* en este artículo analizo el intento de Francisco de Rojas Zorrilla de esbozar en su dramaturgia un manual de gobernanza *sui generis*.

Palabras clave: Absolutismo monárquico, gobernante ideal, Rojas Zorrilla, comedia palatina.

¹ Este trabajo forma parte del proyecto de investigación FFI2017-87523-P.

El teatro del Siglo de Oro, especialmente la vertiente trágica del corpus dramático conservado, sigue la estela del teatro clásico, que nació en Grecia con una innegable vocación política, aunque no podemos decir que fuera un teatro político, ni por sus referencias explícitas políticas y contemporáneas, ni por la politización de sus personajes, reyes míticos, magas legendarias, etc. Tal y como explica Jesús González Maestro, la política aparece como un concepto diseminado en un haz variable de ideas éticas, morales, religiosas, ciudadanas, bélicas..., a las que denomina *symploké*, y que disponen la forma de vida del ciudadano en el seno del Estado (González Maestro 2008, 295).

Trasladando este pensamiento a la producción dramática de nuestros principales autores áureos, vemos cómo estas ideas políticas que dirigen los asuntos de Estado y del gobierno de una nación no permanecen en un segundo plano, sino que pueblan, de manera más o menos evidente, los argumentos de comedias y tragedias. Este trasfondo político que dota de un cariz serio a piezas pertenecientes a géneros como la comedia palatina, no se convierte necesariamente en una traslación de la realidad política de España a las tablas (Insúa Cereceda 2005, 900), aunque su intención provocativa es clara. La monarquía estaba perdiendo la confianza de la población, así como de las élites intelectuales del país. La crisis política llevó a los sabios de la época a buscar a un “gobernante genial” (Cantarino Suñer) que pudiera salvar al Estado de su decadencia. Escritores y teóricos como Gracián, Quevedo o Saavedra Fajardo compusieron obras en las que, tomando como referente a monarcas como los Reyes Católicos y su manera de entender y ejercer la política, proponían un ramillete de cualidades que deberían adornar al buen gobernante.

¿Cómo participaron los dramaturgos en este proceso de crítica constructiva del sistema político del siglo XVII? El teatro comercial se convirtió en un canal importante para la difusión de ideas acordes al absolutismo monárquico defendido por la corona, así como para la crítica de ciertos comportamientos impropios de aquellos que detenían el poder. Al igual que la poesía épica, el sermón o la tratadística política, se convirtió en un medio propagandístico para la corona, en un canal de adoctrinamiento de las masas con una mayor eficacia por su relación con la realidad más cercana al espectador medio.

Autores como Maravall o Reichenberger afirman que la Comedia nueva se consolidó como un instrumento de propaganda que apoyaba el orden monárquico señorial en una campaña que podría haber

venido impulsada desde el poder, y que exaltaba el carácter nacional español asentado sobre los pilares de la honra y la fe (Arellano 2008, 117). El poder debía restaurar la confianza del pueblo en el sistema para evitar cualquier tipo de revueltas que intentaran dar al traste con él, y el teatro, medio de masas, era una de las mejores maneras de conseguirlo. Sin embargo, como defiende Jean Canavaggio (1995, 19), este teatro no era solo una mera planificación de las élites, pues, de haber sido únicamente concebido como teatro de propaganda, se habría reducido de manera sustancial su calidad estética y, de algún modo, su eficacia.

Sea como fuere, es evidente que los monarcas del XVII ejercieron una importante influencia sobre el desarrollo de este teatro comercial a fin de ver representadas obras que se adaptaran a sus gustos e ideales. Esta influencia se hace mucho más patente en la generación calderoniana debido al interés por el teatro que demostraron Felipe IV y su valido, el conde-duque de Olivares (Mackenzie 1993, 134-135), quienes, por ejemplo, mandaron construir un nuevo espacio teatral en el palacio del Buen Retiro en 1640 (inaugurado curiosamente con el estreno de *Los bandos de Verona* de Rojas Zorrilla), o Carlos II, apasionado de los personajes que se salían de los límites de la normalidad.²

Como ya comentábamos anteriormente, uno de los objetivos de los teóricos y literatos del XVII era presentar un modelo de gobernante ideal que pudiera rescatar al país de la grave crisis en la que estaba sumido. Los escritores ofrecen una imagen concreta de los reyes y la manera de actuar en la sociedad en la que gobiernan, una imagen tópica que, como un mosaico, se compone de numerosas teselas que representan las características de los monarcas y los convierten en personajes tipo. Como expone Cañas Murillo (2011-2012, 81-82), la visión del rey en la comedia nueva deriva del código denominado “teocentrismo monárquico” o “monarquía teocéntrica,” que propugna que el poder que detenta el rey proviene de Dios, configurándole como un vice-dios en la tierra. Según esta concepción, el rey sería capaz de

² Este gusto por el teatro que demostraron los últimos Austrias desembocó en un ataque directo contra la libertad creadora de los dramaturgos, quienes se vieron sometidos parcialmente a la adopción de temas y moldes genéricos que estuvieran en consonancia con las directrices dadas por el monarca. Esto condujo a los dramaturgos a explorar dos caminos compositivos poco enriquecedores: por un lado, la creación de piezas de circunstancia o la introducción de noticias de la vida regia en los argumentos; por otro, la escritura de obras fastuosas, extremas e inclinadas fuertemente al sensacionalismo (Mackenzie 1993, 134-135).

verlo todo, de saberlo todo, respetando a sus súbditos y sus libertades, y castigando o premiando a aquellos que lo merezcan.

Los espectadores que acudían a los corrales, así como los dramaturgos que componían las obras que iban a ser representadas, tenían en mente un amplio abanico de figuras regias que, de una u otra manera, se habían consolidado como ejemplos o contraejemplos para los dirigentes actuales. No hemos de obviar que, centrándonos en el tema que nos ocupa, la Casa de Austria alberga entre sus filas a los grandes mandatarios del imperio español del siglo XVI (Carlos I y Felipe II), así como a los culpables del declive del poderío patrio en tierras alejadas de la corona de Castilla y, por ende, de la situación política, social y económica dentro de nuestras fronteras (Felipe III, Felipe IV y Carlos II). En este sentido, como bien apunta Matas Caballero (2015), el teatro del Siglo de Oro se convierte en un espacio en el que se desarrolla “un proceso que se concretaba en la reinterpretación y enaltecimiento de la historia de España, de sus héroes y reyes, e incluso en la creación de nuevos mitos perfectamente equiparables y representantes del tiempo de escritura.”

De los más de cuarenta títulos que conforman el corpus dramático de Rojas Zorrilla, solo uno de ellos tiene como protagonista de excepción a un monarca de la rama de los Habsburgo, el más querido y reconocido: Carlos I de España y V de Alemania en *El desafío de Carlos V*. No parece una muestra significativa teniendo en cuenta que, como contabiliza Matas Caballero (2015), hasta setenta y dos títulos de nuestros más insignes dramaturgos tienen como protagonistas o personajes principales a uno de estos mandatarios. A pesar de no ser, evidentemente, un porcentaje remarcable, sí podríamos aportar una explicación factible a este aparente desfalco: Rojas era poeta de corte y, en consecuencia, sentía obligada pleitesía hacia el rey y la reina (sobre todo hacia la reina, su gran protectora). En consecuencia, el único título con una figura real inequívocamente identificable está dedicado a alabar la valentía y el buen hacer político y bélico del protagonista; en contraposición, relega la crítica a las figuras del poder (rey y valido) a piezas enmarcadas en géneros como el de la comedia palatina, cuya lejanía espacio-temporal impide cualquier identificación directa con el rey contemporáneo, aun a pesar de que, en conjunto, no dejan de formar un manual de gobernanza *sui generis* con un fin claramente didáctico.³

³ Véase un desarrollo más detallado de este uso del género palatino como espacio literario proclive a la crítica velada de las figuras de poder en Gutiérrez Gil y González Cañal (2015) y Gutiérrez Gil (2015).

Lo que Rojas Zorrilla tenía claro era que su teatro tenía como espectador de excepción al rey, por lo cual no duda en exaltar la función social que este encarna en varios de sus títulos. Así lo vemos en *Persiles y Sigismunda*, comedia bizantina y primeriza del dramaturgo toledano en la que se revela indispensable la figura regia para la consolidación como pueblo de cualquier grupo de personas que habiten un territorio: «porque uno hace más mandando / que no muchos que dispongan» (Rojas Zorrilla 2009, vv. 241-242).

Ahora bien, una vez está clara la importante función social que desempeña el rey dentro de su pueblo, dicho dirigente debe sopesar y valorar todo aquello que acarrea la corona. A lo largo de sus comedias Rojas Zorrilla disemina aquellos elementos que acompañan de manera irremediable el ejercicio del poder y que, en algunas ocasiones, se transforman en un lastre con el que debe lidiar el monarca. Ejemplo claro de ello tenemos en la tragedia palatina *No hay ser padre siendo rey*, compuesta probablemente en 1634, época de intensa actividad dramática y momento en que Rojas se introduce en palacio después de ganarse el aplauso del público en los corrales (Di Pastena 2007, 147). En ella nos adentramos en un núcleo familiar compuesto por el rey de Polonia, que, afectado de la enfermedad de la gota, se debate entre sus dos hijos por la sucesión en el trono. El sucesor legítimo es Rugero, hijo desleal y problemático, mientras que su hermano, el infante Alejandro, se muestra como un vástago obediente y servicial. Desde un principio este padre intenta formar a uno de sus hijos para que pueda llevar el gobierno del reino lo más justamente posible, y para ello le presenta los deberes y peligros a los que se deberá enfrentar. Rugero, primero en la línea sucesoria, y conocido por su comportamiento disoluto, es el receptor de este mensaje, en el que la virtud es presentada como la herramienta básica del gobierno:

¿Sabéis a lo que se expone
el que un imperio gobierna?
No hay cosa bien hecha en él
que a los suyos parezca;
si es justo, cruel le llaman;
si es piadoso, le desprecian;
pródigo si es liberal;
avaro si se refrena;
si es pacífico, es cobarde;
disoluto si se alegra;
hipócrita si es modesto;

es fácil si se aconseja.
 Pues si la virtud no basta
 al que la virtud conserva,
 vos, todo entregado al ocio,
 al apetito y torpeza,
 mal podréis vivir mal rey,
 si aun ser bueno no aprovecha.
 ¿Y cómo es posible, cómo,
 si ya el cielo no le trueca,
 que gobierne tanto imperio
 quien a sí no se gobierna? (Rojas Zorrilla 2007, vv. 63-84).

Haciendo gala de su falta de humildad e impostando su intervención con un alto grado de altivez, Rugero intenta demostrar el buen conocimiento que tiene del oficio real, componiendo en los siguientes versos un boceto de lo que debería ser el príncipe perfecto y la manera de llevar el gobierno de sus territorios:

Ya la política he visto,
 ya tengo previsto el modo
 de saber regirse un rey.
 No es difícil, pues con solo
 ser afable de ordinario,
 ser a veces riguroso,
 con no ser todo de nadie
 y ser a un tiempo de todos,
 ser remiso en los castigos,
 no ser tardo en los negocios,
 con pedir consejo a muchos
 y determinar con pocos,
 con oír cuanto le digan
 con valor y sin enojo
 —que príncipe que no escucha
 no puede vivir dichoso—,
 con tener buenos ministros,
 que en esta parte es el todo,
 ni subir a unos de presto,
 ni bajar de presto a otros,
 será un príncipe perfecto
 liberal, sabio y dichoso (Rojas Zorrilla 2007, vv. 285-306).

Similar en su planteamiento es *El Caín de Cataluña*. El triángulo familiar lo conforman el conde de Barcelona y sus hijos, Ramón,

primogénito y heredero de la corona, y Berenguel, segundón en el plano político y familiar. Ramón, al contrario de lo que veíamos en Rugero, es plenamente consciente de lo que conlleva el cargo del que deberá tomar posesión en un futuro. Compara el reinado de un gobierno con la esclavitud, pues en ambos casos los sujetos son marcados con un símbolo identificativo y su función vital única es servir a otros:

Ya veo
que es la corona un alivio
muy pesado; es un trofeo
muy costoso; es un adorno
que aflige al que le trae puesto;
es una riqueza pobre,
un honrado menosprecio,
un vituperio alabado,
una lisonja con riesgo,
una libre esclavitud;
pues de la suerte que vemos
que a un esclavo le señalan
sobre la frente, poniendo
(porque sepa quién es)
nombre o señas de su dueño,
así al rey (¡fiera señal!)
sobre la frente se ha puesto
la corona, porque sepan
que es esclavo de su reino (Rojas Zorrilla 1952, 274a-b).

Progne y Filomena nos pinta la trágica historia de estas dos hermanas atenienses que, en pro de su desgracia, se cruzan en su camino con Tereo, rey de Tracia. Gracias a un juego de confusiones en el intercambio de retratos, Tereo se ve obligado a casarse con Progne, a pesar de que es Filomena quien le ha conquistado por su belleza física. Dicha situación se ve abocada a la desgracia, asegurada por un rey que, arrastrado por las pasiones más viles, corrompe su gobierno con un acto deleznable: la violación de Filomena, a quien corta la lengua para evitar ser descubierto. Ya en la tercera jornada Tereo es consciente de su mal proceder y, consecuente con su posición de poder, comprende que las acciones llevadas a cabo por un rey comportan consecuencias mayores que las perpetradas por un vasallo: “El rey es sol de la tierra: / los vasallos son capaces / de padecer yerros viles / que en el rey fueran más graves. [...] luego son más disculpables / errores que hace un

vasallo / que delitos que un rey hace” (Rojas Zorrilla 2011, vv. 2413-2416 y 2420-2422).

Para evitar comportamientos como el de Tereo, desde la antigüedad encontramos pensadores preocupados por componer manuales dedicados a la formación de los futuros gobernantes. Este género, conocido como “espejo o instrucción de príncipes o caballeros,” ha sido muy cultivado en las culturas egipcia, china, hindú, musulmana y cristiana y se consolidó como una base teórica para la administración pública y el ejercicio del poder. Herederos de esta tradición encontramos una rica producción literaria en el siglo XVI español, con obras como el *Relox de príncipes* de Fray Antonio de Guevara o el *Tratado del consejo y de los consejeros de los príncipes* de Bartolomé Felipe, que encontrará sus epígonos en el siglo XVII en las figuras de Francisco de Quevedo o Diego de Saavedra Fajardo. De este último es *Idea de un príncipe político cristiano*, de 1640, en la que aconseja a príncipes y monarcas que eviten dejarse arrastrar por sus pasiones para llegar a convertirse en buenos gobernantes (*apud* Arellano 2008, 497).

En este sentido, piezas como *El desafío de Carlos V*, *Peligrar en los remedios* o *Santa Isabel, reina de Portugal* contribuyen con pequeños retazos ideológicos a conformar una imagen estereotipada de lo que debe ser un gobernante ideal. Amén del comportamiento virtuoso que el monarca polaco de *No hay ser padre siendo rey* considera como la base fundamental de un buen reinado, otras son las cualidades que Rojas Zorrilla considera indispensables en cualquier dirigente.

Solo una comedia del corpus rojiano tiene como protagonista a uno de los grandes Austrias: *El desafío de Carlos V*. No está claro el motivo de su composición, sin embargo, tanto García Fernández (2016, 87) como García González (2017, 310) están de acuerdo en que detrás de ella está un posible encargo del conde-duque de Olivares, quien admiraba enormemente la figura del monarca, así como la de su hijo Felipe II, como ejemplos a seguir para los quehaceres regios de Felipe IV.⁴ Recordemos, por ejemplo, la cita de Albert Mas, quien ensalza la grandeza de Carlos V y su hijo como posibles referentes para sus sucesores en la corona: “Charles Quint et son frère Ferdinand d’Autriche

⁴ García González profundiza más en esta tesis incidiendo en la labor que asumió personalmente el conde-duque como maestro o guía de Felipe IV, utilizando instrumentos aleccionadores como podría ser *El desafío de Carlos V*: “¿Quería mostrar al rey el valor y la sabiduría de su bisabuelo como modelo de actuación? ¿Recordar a todos los asistentes la grandeza de ese imperio que estaba desapareciendo para que reaccionaran ante ello?” (García González 2017, 310).

matérialisent la gloire des Habsbourg au faîte de leur grandeur” (*apud* García Fernández 2016, 151).

Pues bien, la figura de Carlos en *El desafío de Carlos V* encarna principalmente la virtud de la valentía. El argumento recrea el episodio histórico acaecido en Viena en 1532, en el que dirigente turco Solimán huye ante la llegada del rey de la casa de los Habsburgo para defender el trono de su hermano Fernando, rey de Hungría, en esos territorios. El combustible que mueve, por tanto, la trama no es otro que la confrontación entre los dos gobernantes y el papel que ambos adoptan frente al conflicto: el miedo de un Solimán superado por la actitud férrea de Carlos V y el apoyo de su gran ejército frente a la sólida valentía del español.

Varios son los ejemplos en los que Rojas alaba esta característica inherente por naturaleza al personaje protagonista, una virtud que debería adornar a cualquier monarca en el desempeño de sus labores bélicas y diplomáticas. Al inicio de la segunda jornada Carlos recibe un papel de manos de un vasallo turco en el que es retado por Solimán a un duelo cuerpo a cuerpo (Rojas Zorrilla 1952, 413c). Ante tal eventualidad, sus más cercanos súbditos le instan a declinar la invitación; sin embargo, y por encima de los humanos temores que despierta tal combate, Carlos deja bastante claro que, tal y como su posición requiere, debe acudir a un requerimiento que ataca directamente a su honor:

Cuando aquel que os ha llamado
es cobarde o desigual,
viene a ser el principal,
el mismo que ha apadrinado.
Y no me toca atender
si él es su padrino o no,
que a mí me desafió
es lo que importa saber (Rojas Zorrilla 1952, 419a).

Solimán confía a lo largo de esta segunda jornada en que su adversario no aparezca en el duelo movido por los temores a perder la vida; sin embargo, tales esperanzas se desvanecen con la lectura de una carta escrita por el propio Carlos V en la que acepta el enfrentamiento y le emplaza al lugar y la hora acordados (Rojas Zorrilla 1952, 417a). Consecuentemente, despiertan en Solimán unos sentimientos de cobardía que le impiden actuar como debiera y que tienen como

resultado final el deshonroso abandono. Carlos V, como recompensa, ve reforzada su figura ante su imperio y ante los enemigos del mismo, y así lo declara en el siguiente fragmento:

Soy más rey que otro ninguno
por tener buenos vasallos;
llámame el mundo piadoso,
soy valiente, aunque soy manso;
justiciero, aunque perdono,
en las iras, refrenado,
en el consejo, prudente,
y en las advertencias, sabio (Rojas Zorrilla 1952, 419a).

La prudencia y la templanza son otras dos virtudes que no pueden faltar en la receta regia y, como tal, aderezan el gobierno de los buenos monarcas de Rojas. En el caso de que así no fuera, dichos reyes reciben llamadas de atención por algún personaje cercano. Si retomamos el ejemplo de Tereo en *Progne y Filomena*, Tereo se nos presenta como un ser desbocado por las pasiones, lo que le conducirá al desastre final.⁵ Progne, previendo un desenlace funesto, ya en la segunda jornada le insta a cambiar radicalmente su conducta para adecuarla a sus funciones regias: “sed prudente, pues sois rey, / sed templado, pues sois recto” (Rojas Zorrilla 2011, vv. 1411-1412). A esta prudencia ausente apela también Isabel en *Santa Isabel, reina de Portugal*. Ella y su marido Dionís representan la cara y la cruz del ejercicio del poder: frente a una líder comprensiva y generosa, don Dionís encarna el papel de rey egoísta y déspota, con la única preocupación de acrecentar su autoridad y sus riquezas. En la tercera jornada, desquiciado por la falta de obediencia de su esposa, don Dionís inflige a sus vasallos castigos desmedidos ante delitos banales, una falta de equilibrio y templanza que asusta a Isabel (Rojas Zorrilla 2011, vv. 1838-1841).

Ejemplo similar encontramos en *Peligro en los remedios*, donde el rey, guiado de las pasiones, olvida en su proceder una regla básica del poder: actuar con prudencia y bajo el dominio de la razón, y, sobre todo, para el beneficio de su pueblo. Paradójicamente es él mismo

⁵ Los espectadores que acudían al corral, al igual que la corte, eran conocedores de los devaneos sentimentales (más bien sexuales) de los Austrias, en especial de Felipe IV, rey contemporáneo a las composiciones de Rojas Zorrilla. Felipe IV tenía una fuerte inclinación al sexo, al desenfreno y el desgobierno de las más bajas pasiones, lo que hace fácil imaginar que los monarcas de ficción servían a Rojas para lanzar una crítica velada a la conducta del monarca referido.

quien defiende estos ideales, aunque no los lleve a la práctica: “El rey, a quien la razón / sirve de sabio ejercicio, / cuando hace algún beneficio / le ha de hacer sin intención” (Rojas Zorrilla 2009, vv. 1186-1189).

Un tema más espinoso en la configuración de estos personajes reales y la visión que se intenta dar de su naturaleza y proceder es la administración de la justicia. Tal y como enseña el conde de Barcelona a su hijo Berenguer en *El Caín de Cataluña*, el rey debe obedecer las leyes y hacerlas obedecer: “también nacieron los reyes / para obedecer las leyes, / y sabré yo castigar / al que, sin querer templarse, / la ira y la pasión prefiere” (Rojas Zorrilla 1952, 281a).

Sin embargo, tal obligación no se muestra tan evidente en las diferentes historias del corpus dramático de Rojas Zorrilla y, por ende, en la realidad. A lo largo de las diferentes obras analizadas nos encontramos con monarcas que utilizan las leyes a su parecer, para su uso y disfrute, y olvidan el verdadero significado de la ley. Esta arbitrariedad concedida por la posición de poder es el centro del siguiente monólogo de Polo, gracioso de *Morir pensando matar*, tragedia palatina protagonizada por un rey cruel y tiránico. En él podemos discernir un boceto burlesco de una hipotética figura regia, lo que se podría traducir en una crítica velada al sistema monárquico absolutista encarnado, en nuestro caso, en la casa de Austria:

Bravo elemento es ser rey,
porque come cuando quiere
y sin que nada le altere,
si solo su gusto es ley.
Si yo fuera rey, ¿qué hiciera?
Eso es vida perdurable;
yo tuviera humor notable,
¿no tuviera? Sí tuviera.
Primeramente mandara
que hubiera envidiosos, ¿bueno?
Eso es permitir veneno
en palacio, cosa es clara;
pero está el mundo de modo
que es menester consentir
lo mismo que se ha de huir,
por no padecerlo todo.
Pragmáticas rigurosas
consultara en mis ideas,
sobre desterrar las feas
y premiar a las hermosas (Rojas Zorrilla 1976, vv. 389-408).

Un ejemplo paradigmático de este uso arbitrario de las leyes lo tenemos en Cleopatra, protagonista de *Los áspides de Cleopatra*. El sistema legal de Egipto depende, a lo largo de la obra, del estado de ánimo de la protagonista. Mientras que en la jornada primera promulga leyes para imponer la castidad entre las mujeres egipcias, a riesgo de morir quemadas en la hoguera, en la segunda, un año después y ya enamorada de Marco Antonio, deroga la anterior ordenanza para proclamar una nueva legislación centrada en castigar a aquellas que no disfruten de los placeres de Venus y Baco. Lo vemos en los siguientes versos:

JORNADA PRIMERA

¡Justicia venga del cielo
sobre la reina Cleopatra!
Apelaré del rigor
con que al precepto me irrito.
¿Que haya mandado en Egipto
que no haya quien tenga amor?
¿Que con su casta pureza
la cruel Cleopatra intente
derogar por accidente
lo que obra naturaleza? (Rojas Zorrilla 2017, vv. 711-720).

JORNADA SEGUNDA

Y si era ley en Egipto
que en fuego material muera
la mujer que tenga amor,
Cleopatra, menos atenta,
otra ley ha promulgado
para derogar aquella:
y es que saquen a quemar
a la mujer que no quiera
Venus y Baco, dos dioses
de costumbres no muy buenas (Rojas Zorrilla 2017, vv. 1427-1436).

Todos estos reyes que se separan del ideal de perfecto gobernante lo hacen como esclavos de sus propias pasiones, resultado de lo que Kantorowicz denominó en su ya clásico estudio (1985) división entre “cabeza” y “corona,” un desdoblamiento de su persona que separa la faceta profesional de la personal, o, visto de otro modo, su ligazón divina como semi-dioses en la tierra, de su naturaleza mortal y, por tanto, imperfecta (*apud* Lauer 2002, 259). Lejos del planteamiento teórico que hemos presentado en este trabajo sobre la visión que Rojas

pretende mostrar del ejercicio del poder, hemos de apuntar que los reyes protagonistas de sus comedias distan bastante de este modelo de gobernante prudente, equitativo, valiente, compresivo y servicial. En numerosas ocasiones nos topamos con protagonistas que encarnan todos aquellos valores contrarios a los esperados de su posición como resultado de un abandono total de su voluntad ante las pasiones humanas.

Estos retazos ideológicos dirigidos a mostrar al público cómo debía comportarse un monarca ideal, así como los numerosos contraejemplos diseminados a lo largo del corpus dramático de Rojas Zorrilla, se compendian en un pasquín *sui generis* orientado a criticar, de manera más o menos velada, al poder establecido y sus debilidades. Pero, ¿cómo hacerlo desde la posición de poeta de corte y preferido de la reina? La solución viene de mano del género elegido para ello. En su mayoría, las comedias que tienen como finalidad el analizar y criticar el comportamiento más o menos vergonzoso de una figura real se enmarcan dentro del género palatino (o algunos adyacentes, como la comedia histórica o la bizantina). Una de las características principales de este género es el distanciamiento de la acción del *hinc* y el *nunc* del autor y del público de su época (Zugasti 2003, 163), lo que otorga al dramaturgo la libertad de tratar temas que, de otra manera, hubieran podido levantar suspicacias entre las clases dominantes (Weber de Kurlat 1977, 871).

De acuerdo con esta teoría se muestran Brancatelli (2008, 534), Gómez Rubio (2007, 196) o Wardropper (1978, 195-196), los cuales consideran este alejamiento espacial y temporal como una barrera que imposibilita al espectador identificarse con los personajes que pueblan la escena, un exotismo que contribuye a lo que Olson (1978, 37-38) denomina el “efecto de lo diferente,” y que impide, en este caso, al monarca, sentirse en algún momento identificado con su posible *alter ego* en la ficción y asemejar esta visión del ejercicio del poder real con su quehacer cotidiano.

Retomando las ideas de Maravall, y a la luz de los casos estudiados en el presente trabajo, podemos sumarnos a la tesis que sostiene que el teatro, al igual que la televisión o internet en la actualidad, se convirtió en el principal medio de comunicación de masas, un canal directo por el que nuestros dramaturgos más reconocidos hacían llegar su mensaje político al gran público. Sin embargo, el mensaje no se lanzaba abiertamente, tampoco aparecía en forma de reflexión teórica, más bien se difuminaba en la trama para que, de un modo más o menos

subliminal, calara entre los espectadores. Y tenía que ser de este modo, porque si no les hubiera resultado muy difícil representar dentro de un sistema comercial fuertemente controlado por los censores oficiales de comedias, que eliminaban todo aquello que, por cuestiones de decencia y moralidad, religión o política, pudiera ofender a las capas altas de la sociedad o, en su defecto, plantar la semilla de una revolución social.

Obras citadas

- Arellano, Ignacio. *Historia del teatro español del siglo XVII*. Madrid: Cátedra, 2008.
- Brancatelli, Valentina. "El conflicto dramático en el teatro de Francisco de Rojas Zorrilla." *Rojas Zorrilla en su IV centenario. Actas del Congreso Internacional (Toledo, 4-7 de octubre de 2007)*. Eds. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena E. Marcello. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2008: 527-535.
- Canavaggio, Jean. *Historia de la Literatura Española*. Tomo III. Barcelona: Ariel, 1995.
- Cantarino Suñer, Elena. "Educación de un príncipe cristiano." *Paideia, Revista de filosofía política*. <<http://www.bu.edu/wcp/Papers/Poli/PoliCant.htm>> (fecha de consulta: 20 de agosto de 2018).
- Cañas Murillo, Jesús. "El rey y la monarquía en las comedias de Francisco de Bances Candamo." *Archivum*, 61-62 (2011-2012): 79-114.
- Di Pastena, Enrico. Prólogo a Francisco de Rojas Zorrilla. *No hay ser padre siendo rey. Obras completas I. Primera parte de comedias (No hay amigo para amigo. No hay ser padre siendo rey. Donde hay agravios no hay celos. Casarse por vengarse)*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2007: 147-173.
- García Fernández, Óscar. *Estudio, anotación y edición crítica de El desafío de Carlos V de Francisco de Rojas Zorrilla*. Universidad de León: 2016, tesis doctoral inédita.
- García González, Almudena. "Personajes y sucesos históricos en el teatro de Rojas Zorrilla." *Cuadernos de teatro clásico*, 32 (2017): 295-322.
- Gómez Rubio, Gemma. "Rojas Zorrilla ante el universo palatino: el caso de *Morir pensando matar*." *Lectura y signo*, 2 (2007): 191-216.

- González Cañal, Rafael y Gutiérrez Gil, Alberto. "Las comedias palatinas de Rojas Zorrilla y Enríquez Gómez." *Cuadernos de teatro clásico*, 31 (2015): 231-256.
- González Maestro, Jesús. "Idea de política y concepto de tragedia en las tragedias numantinas de Cervantes y Rojas Zorrilla." *Rojas Zorrilla en su IV centenario. Actas del Congreso Internacional (Toledo, 4-7 de octubre de 2007)*. Eds. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena E. Marcello. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2008: 295-309.
- Gutiérrez Gil, Alberto. "Comedias palatinas." *El universo dramático de Francisco de Rojas Zorrilla*. Ed. Rafael González Cañal. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2015: 51-66.
- Insúa Cereceda, Mariela. "Aspectos del poder en la comedia palatina de Mira de Amescua." *Actas del congreso El Siglo de Oro en el nuevo milenio. Tomo I*. Eds. Carlos Mata y Miguel Zugasti. Pamplona: Eunsa, 2005: 899-910.
- Kantorowicz, Ernst H., *Los dos cuerpos del rey. Un estudio de teología política medieval*, Madrid: Alianza, 1985.
- Lauer, Robert. "Rey." *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*. Dirs. Frank P. Casa, Luciano García Lorenzo y Germán Vega García-Luengos. Madrid: Castalia, 2002: 259-261.
- Mackenzie, Ann L. *La escuela de Calderón: estudio e investigación*. Liverpool: Liverpool University Press, 1993.
- Matas Caballero, Juan. "«La fuerza de las historias representadas». Reflexiones sobre el drama histórico: Los reyes de la historia de España en los teatros del Siglo de Oro." *Tiempo e historia en el teatro del Siglo de Oro: Actas selectas del XVI Congreso Internacional de la AITENSO*. Eds. Isabelle Rouane y Philippe Meunier, Presses Universitaires de Provence, Aix-Marseille Université, 2015, pp. 57-91. [También en línea: <<http://books.openedition.org/pup/4553>> DOI: 10.4000/books.pup.4553].
- Olson, Elder. *Teoría de la comedia*. Barcelona: Ariel, 1978.
- Rojas Zorrilla, Francisco de. *Comedias escogidas*. Eds. Ramón de Mesonero Romanos. Madrid: Atlas (BAE, 54), 1952.
- . *Morir pensando matar. La vida en el ataúd*. Ed. Raymond MacCurdy. Madrid: Espasa-Calpe, 1976.
- . *Obras completas I. Primera parte de comedias (No hay amigo para amigo. No hay ser padre siendo rey. Donde hay agravios no hay celos. Casarse por vengarse)*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2007.

- . *Obras completas II. Primera parte de comedias (Obligados y ofendidos. Persiles y Sigismunda. Peligrar en los remedios. Los celos de Rodamonte)*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2009.
- . *Obras completas III. Primera parte de comedias (Santa Isabel, reina de Portugal. La traición busca el castigo. El profeta falso Mahoma. Progne y Filomena)*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2011.
- . *Obras completas VI. Segunda parte de comedias (Los tres blasones de España. Los áspides de Cleopatra. Lo que quería ver el marqués de Villena. El más impropio verdugo por la más justa venganza)*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2017.
- Wardropper, Bruce W. "La comedia española del Siglo de Oro." *Teoría de la comedia*. Ed. Elder Olson. Barcelona: Ariel, 1978: 181-242.
- Weber de Kurlat, Frida. "Hacia una sistematización de los tipos de la comedia de Lope de Vega." *Actas del Quinto Congreso Internacional de Hispanistas*. Vol II. Coords. François López, Joseph Pérez, Noël Salomon y Maxime Chevalier, Bordeaux: Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos. Université de Bordeaux, 1977: 867-871.
- Zugasti, Miguel. "Comedia palatina cómica y comedia palatina seria en el Siglo de Oro." *El sustento de los discretos. La dramaturgia áulica de Tirso de Molina. Actas del Congreso Internacional organizado por el GRISO. Monasterio de Poyo, Pontevedra, 4-6 de junio de 2003*. Eds. Eva Galar y Blanca Oteiza. Madrid / Pamplona: Instituto de Estudios tirsianos / Universidad de Navarra, 2003: 159-185.