

## Las reinas de Rojas Zorrilla: nuevas maneras de entender el ejercicio del poder\*

### Rojas Zorrilla's Queens: new ways to understand exercise of power

---

ALBERTO GUTIÉRREZ GIL

Facultad de Educación. Universidad de Castilla-La Mancha. Ronda de Calatrava, 3. 13071 Ciudad Real (España).

Dirección de correo electrónico: [Alberto.Gutierrez@uclm.es](mailto:Alberto.Gutierrez@uclm.es).

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6705-0374>.

Recibido/Received: 16-1-2023. Aceptado/Accepted: 2-6-2023.

Cómo citar /How to cite: Gutiérrez Gil, Alberto (2023). "Las reinas de Rojas Zorrilla: nuevas maneras de entender el ejercicio del poder". *Castilla. Estudios de Literatura*, 14, pp. 356-378. DOI: <https://doi.org/10.24197/cel.14.2023.356-378>.

Artículo de acceso abierto distribuido bajo una [Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional \(CC-BY 4.0\)](#). / Open access article under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License \(CC-BY 4.0\)](#).

**Resumen:** Rojas Zorrilla, uno de los dramaturgos más importantes de la generación calderoniana y el preferido de la reina, se sumó a una labor de análisis del ejercicio del poder monárquico, compaginando obras que dibujaban a un gobernante ideal con otras, la mayoría, en las que criticaba ciertos comportamientos impropios de reyes con una finalidad claramente didáctica. Dentro de este corpus, nos centraremos en tres títulos que sobresalen por su originalidad y carácter subversivo: *Los áspides de Cleopatra*; *Santa Isabel, reina de Portugal*; y *El mejor amigo, el muerto* (en colaboración) están protagonizados por mujeres que entienden su labor de una manera diferente, desde una concepción más popular que, de algún modo, las separa de los referentes masculinos de los siglos XVI y XVII. Estudiaremos cómo ejercen su función regente, cómo podían llegar estas ideas revolucionarias al público y cuál era la intención final del escritor toledano.

**Palabras clave:** Rojas Zorrilla; reinas; ejercicio del poder; monarquía; propaganda.

**Abstract:** Rojas Zorrilla, one of the most important playwrights of the Calderonian generation – and one of the Queen's favorites, added himself to the analysis of exercise of monarchical power, combining some works which depicted ideal leaders with others, the big majority, in which he

---

\* Este trabajo se beneficia de mi vinculación al Grupo de Investigación de Teatro Clásico Español y el proyecto de investigación financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación: «Las comedias en colaboración de Rojas Zorrilla con otros dramaturgos: análisis estilométrico, estudio y edición crítica», con el número de referencia PDI2020-117749GB-C21.

criticized improper behaviors by certain kings –all the previous with a definite didactic aim. From this corpus, we will analyze three titles which outstand the rest due to their originality and subversive character: *Los áspides de Cleopatra*; *Santa Isabel, reina de Portugal*; and *El mejor amigo, el muerto* (collaborative). Their protagonists are women who understand her work in a different way, in a more popular conception that somewhat separates them from the male referents from 16<sup>th</sup> and 17<sup>th</sup> Centuries. We will study how they reign, how their rebellious ideas might get the audience, and what was the final objective of the Toledan author.

**Keywords:** Rojas Zorrilla, queens, exercise of power, monarchy, propaganda.

---

## INTRODUCCIÓN

Políticamente, el teatro del Siglo de Oro se consolidó como una herramienta con una doble funcionalidad que atiende a dos receptores posibles y reales: por un lado, actúa como un manual de gobernanza *sui generis*<sup>1</sup> que aporta a los altos mandatarios un rico muestrario de directrices encaminadas a mejorar su gobierno a través de un abanico heterogéneo de figuras regias ejemplares y contraejemplares cuyos comportamientos destilan enseñanzas políticas y sociales; por otro lado, gracias a su naturaleza comercial, fue capaz de revelarse como un medio de propaganda de masas que lanzó al público general un mensaje claro y directo de afianzamiento de los valores monárquicos absolutistas (Maravall, 1990).

Sin tener en mente la labor didáctica directa del teatro griego, que nacía con una innegable vocación política que se tradujo en la inserción de una *symploké* de ideas éticas, morales, religiosas, ciudadanas o bélicas, que contribuyeron a guiar la vida del ciudadano dentro de un concepto democrático de Estado (González Maestro, 2008: 295), los dramaturgos áureos fueron conscientes de la función pedagógica que tenía el teatro y, por tanto, también se afanaron en diseminar ideas políticas en sus historias de ficción que, como complemento a los intentos teóricos de autores como Gracián, Quevedo o Saavedra Fajardo por construir en sus obras un vademécum de cualidades que debían acompañar al buen mandatario, intentaban presentar un modelo de gobernante ideal capaz de restaurar la confianza del pueblo en el sistema, sustentado sobre los pilares de la honra, la fe y el buen hacer de la monarquía (Arellano, 2008: 117), en un momento en que esta sufría una importante crisis tanto en su política interior como en la exterior.

---

<sup>1</sup> Véase un desarrollo más amplio del concepto en Gutiérrez Gil (2018).

En este sentido, es curioso observar cómo aquellas piezas que daban voz a nuevas maneras de entender la labor del dirigente o, en su defecto, estaban protagonizadas por soberanos cuyos comportamientos contravenían el buen ejercicio del poder, localizaban su acción fuera de los límites de la corona castellana o en tiempos alejados de la contemporaneidad del espectador, siendo predilectos los dramas históricos y las comedias palatinas. Como afirman Brancatelli (2008: 534) o Wardropper (1978: 195-196), a través de este procedimiento los autores pretendían evitar cualquier posible identificación del rey (recordemos que tanto Felipe IV como su valido, el conde duque de Olivares, eran grandes amantes del teatro y espectadores habituales) con su homólogo de ficción. Es más, el trasfondo político de sus tramas no siempre era asimilable a la realidad española; sin embargo, sí servía para llevar a las tablas un debate sobre ciertos temas relacionados con su ejercicio (Insúa Cereceda, 2005: 900).

Lo más habitual es que el protagonista de estas historias y el eje nuclear en torno al cual giran los debates políticos e ideológicos sea el monarca, quedando relegada a un segundo plano la figura femenina. Sin embargo, los dramaturgos del XVII aprovecharon la libertad que les daban los nuevos parámetros de la comedia nueva para estudiar cómo se entendían las cuestiones de la autoridad y el poder en manos de una mujer. Así, a partir de ejemplos procedentes de la historia antigua, la Edad Media, la contemporaneidad e, incluso, la imaginación, mostraron al público cómo estas asumían el poder sin estar sometidas al yugo de la masculinidad, equiparándose a los reyes como modelos de gobierno o como seres tiránicos y dictatoriales.

Zúñiga Lacruz (2015: 694-695) estableció una taxonomía de reinas en el teatro del Siglo de Oro atendiendo a cómo es su situación con respecto a la ocupación del trono: reinas herederas y propietarias por derecho del cetro, que podían ejercer el poder de manera absoluta pues así lo habían heredado ante la ausencia de hermanos varones; reinas viudas, que ocupan el poder hasta la mayoría de edad de sus hijos; reinas que asumen la función de gobernadoras temporalmente hasta la vuelta del marido o el padre; y reinas consortes, con un papel inicialmente secundario que puede adquirir una mayor entidad.

Todas ellas estaban sometidas a la superioridad política, social y moral del hombre en un momento histórico en el que, por lo tanto, existía una consideración negativa de la mujer en el poder, sobreentendiendo la imposibilidad de que su quehacer fuera beneficioso para cualquier

sociedad. Hablar literariamente de una mujer en el poder (como Cleopatra o Jezabel) era hablar de un gobierno negligente, guiado por el caos, el descuido, la injusticia, la ambición o la corrupción: “la capacidad de seducción, la ambición, la inconstancia, la frivolidad, la vanidad o el gusto desmedido por el mando son rasgos de estas soberanas que repercuten de forma negativa en los pueblos que rigen” (Zúñiga Lacruz, 2015: 753).

Sin embargo, a pesar de esta inercia, en el teatro clásico vamos a encontrar, como en el caso masculino, reinas que son capaces de ejercer el poder de una manera ejemplar, que aúnan las virtudes del buen gobernante (prudencia, justicia o misericordia), y reinas que hacen un uso abusivo de su posición privilegiada, que conlleva una desvirtuación del decoro real y, por lo tanto, importantes problemas de gobierno (Zúñiga Lacruz, 2015: 726-730). En ambos casos no dejan de ser un instrumento de visibilización de conductas concretas que permiten al público reflexionar sobre los desórdenes del poder, la rebelión del oprimido o, como señala Arellano (1996: 44-45), la perversión de una serie de valores y obligaciones que deben regir la conducta de los mandatarios reales.

Rojas mostraba una fuerte inclinación hacia la creación de complejos personajes femeninos que rompían con las barreras establecidas en la sociedad barroca, y de ahí que se le haya tildado anacrónicamente de ser un escritor feminista (Testas, 1975; Julio, 2008). Las reinas de Rojas Zorrilla no escapan a esta riqueza dramática y se erigen la mayoría de los casos como gobernantes fuertes, belicosas y dueñas de su albedrío y su destino.

Atendiendo a su comportamiento y a la manera de entender y aprovechar su estatus, podemos dividir a las protagonistas reales de Rojas en dos grupos:

— Reinas que destacan por ejercer el poder de una manera ejemplar o, aunque no lo consigan, haya un propósito evidente de querer hacer una buena actuación que parte de la convicción de asumir el poder legítimamente: Isabel, en *Santa Isabel, reina de Portugal*; Clarinda, en *El mejor amigo, el muerto* (comedia en colaboración); y Cleopatra, en *Los áspides de Cleopatra*. En los tres casos la problemática que surge es relativamente parecida: la lucha interna entre sus obligaciones políticas y sus sentimientos amorosos.

— Reinas tiránicas, que abusan de su posición y se alejan del decoro real. Entre ellas tenemos a Jezabel, en *La viña de Nabot*; Rosimunda, en *Morir pensando matar*; o Progne, en *Progne y Filomena*. En los tres casos, el interés del autor toledano no es analizar cómo ejercen el poder, sino dibujar

a tres seres guiados por sus ansias de venganza y la sed de poder, dejando de lado los intereses de sus vasallos para primar los suyos propios (razón por la cual MacCurdy etiquetó a algunos de estos títulos, como *Morir pensando matar*, “tragedias de revancha” [1976: XXXVII]).

Dado que la finalidad del presente artículo es analizar estos personajes por su manera de ejercer el poder, dejaremos de lado al segundo grupo, pues la faceta política queda marginada frente a los intereses personales. En este sentido, el caso de Cleopatra es algo singular, pues, aunque su comportamiento se ve en todo momento guiado por su situación sentimental, sí veremos cómo es consciente de su labor dentro de la sociedad alejandrina, promulgando leyes irracionales pero que considera necesarias para la pervivencia de su reinado.

### **1. SANTA ISABEL: LA CONSORTE PERFECTA Y DADIVOSA**

Rojas Zorrilla tuvo muy fácil construir la personalidad de la reina en *Santa Isabel, reina de Portugal*, pues se dejó subyugar por el personaje histórico para crear punto por punto a una figura que de manera progresiva se engrandece para conquistar el favor del público. Isabel de Portugal o Isabel de Aragón fue reina consorte de Portugal desde finales del siglo XIII hasta el primer cuarto del XIV y destacó por su especial dedicación a los enfermos, los ancianos, los huérfanos y los mendigos, para los que destinaba sumas no desdeñables de los fondos del Tesoro Real. Este sentido de la responsabilidad social, junto con una profunda espiritualidad y una filosofía de vida cristiana aderezada con leyendas milagrosas, fue suficiente para que la Iglesia Católica iniciara su proceso de beatificación en el siglo XVI y la declarara santa en el siglo XVII.

Al igual que en la vida real, la Isabel de Rojas es una soberana adornada con las más altas virtudes cercanas a la santidad, mostrándose en todo momento como una gobernadora sensata, comprensiva y consecuente con su papel dentro de una corte contaminada por la adulación ciega de los vasallos ante un rey despótico y muy alejado de las necesidades de su pueblo (Gouldson, 1939: 168). Así lo corrobora Vincent-Cassy:

La comedia *Santa Isabel, reina de Portugal* (...) se hace eco de la doble “santidad”, virtuosa y política, de santa Isabel de Portugal. Es más, la soberana alcanza la santidad por la sumisión al interés del reino. Las virtudes de paciencia, ascetismo y caridad que su personaje encarna hacen de ella, en

último término, la mejor monarca que pueda tener el reino de Portugal (Vincent-Cassy, 2007: 67).

La misión política de Isabel dentro de la corte es consecuente con su papel como reina consorte (Zúñiga Lacruz, 2015: 660). Como se espera de ella, la soberana dirige sus esfuerzos a interceder en todo momento por sus vasallos ante el rey, se afana en cumplir con sus labores caritativas y piadosas e intenta, aunque en la comedia no lo consigue, erigirse como la consejera de su marido. Es más, dado el desvirtuado comportamiento de su esposo, Isabel llega a actuar en su lugar, provocando posteriores arranques de ira del rey Dionís. No hemos de olvidar, no obstante, que para que una reina viera legitimado su poder debía darse alguna de las siguientes situaciones: que poseyera cualidades varoniles relacionadas con las capacidades bélicas y morales o que contrajera matrimonio para obtener un guía masculino en el reino y garantizar la sucesión (Zúñiga Lacruz, 2015: 746). En este caso, vemos que, aunque sus decisiones entran en conflicto con su esposo, necesita de su figura para poder siquiera tener la oportunidad de ponerlas en práctica.

Los espectadores asisten a lo largo de toda la comedia a un continuo enfrentamiento entre los dos esposos provocado por sus diferentes maneras de entender el ejercicio del poder. Y esta confrontación se hace extensible a sus privados, creándose así dos bandos diferenciados: el bando de Isabel y Ramiro, en la cara de la santidad y la responsabilidad social; y el de Dionís y Carlos, en el de la maldad y el interés personal.

Esta oposición se materializa en la primera jornada. Don Dionís se entrevista con la firme finalidad de erradicar ciertos comportamientos que ve en ella y que considera problemáticos para el buen devenir del reinado: en primer lugar, su imagen no se corresponde con lo que se espera de su dignidad real, pues aparece habitualmente en público con trajes muy alejados de la grandiosidad y el boato que de ella se espera; en segundo lugar, siempre se ve acompañada de Ramiro, a quien considera una muy mala influencia que pervierte sus decisiones; y en tercer lugar, está malgastando los fondos de la corona en dar limosnas a los pobres, restando posibles a los soldados que luchan por el reino. La respuesta de Isabel no deja lugar a las dudas sobre cuál es su filosofía política, que aboga por una sinceridad que parte de su profundo sentimiento religioso y un servicio constante a su pueblo como deber inalienable de la condición regia. Así, defiende su forma sencilla de vestir como un instrumento para mostrar su limpieza moral, pues no debe esconderse tras complementos innecesarios;

la presencia de Ramiro, una premisa de su padre *sine qua non* para que el matrimonio con él se consolidara; y su labor caritativa como una obligación inherente a los reyes.

DON DIONÍS	ISABEL
<p>Es la primera, Isabel, que en lugar de los trofeos con que debéis estimaros, vestís de traje grosero vuestra persona real, siendo ridículo objeto de Portugal, ya que piensan que acostumbraban los reinos de Aragón vestir por sedas esos adornos groseros, o que afectáis santidad. (...)</p> <p>La segunda es que trujistes de Aragón, con menosprecio de mi estado, un don Ramiro que, siendo privado vuestro, aspirará a mi corona; pues como el imperio os dejo en vuestra mano y mandáis igualmente en estos reinos, vos sola llevada, vos, de sus pensamientos necios lo que él dispone ordenáis. (...)</p> <p>Y que conforme a mis rentas apenas sustentar puedo los soldados que apercibo contra los alarbes fieros, en tres meses solamente, sin mercedes ni gobiernos habéis dado de limosnas más de un millón. ¿Es aquesto santidad? ¿Es cristiandad, cuando tan pobre me veo, quitarme la renta a mí? (...)</p> <p>¿las rentas reales no son</p>	<p>Luego el vestido es, señor, una señal en que vemos nuestra origen en la culpa; y ansí, aquel que más grosero trujere el traje, querrá que sea el delito menos. Y al contrario, el que lucido de costosos ornamentos vistiere de oro su culpa, hace gala de lo mesmo que debiera disfrazar. (...)</p> <p>Ya os acordáis que don Pedro, mi padre, rey de Aragón, puso por primer concierto que don Ramiro estuviere conmigo en aquestos reinos; y si vos lo permitistes, culpad vuestros desaciertos y no me arguyáis de culpa, pues hoy, en un mesmo tiempo, las órdenes de mi padre y las vuestras obedezco. (...)</p> <p style="text-align: right;">Pues Dios nos da solo porque demos a los pobres, que estas rentas y este tesoro no es nuestro tanto como es de los pobres; que en ley de reyes debemos socorrer cuando nos sobra, pedir cuando no tenemos. (Rojas Zorrilla, 2011: 50-52, vv. 448-497)</p>

<p>las limosnas de los reinos con que a los reyes ayudan  para defensa y provecho de sus estados? (Rojas Zorrilla, 2011: 45-47, vv. 294-358)</p>	
--	--

Consecuente con su manera de entender el ejercicio del poder, Isabel aparece constantemente en escena leyendo memoriales y otorgando, en connivencia con Ramiro, ayudas a los más necesitados que así lo solicitasen (Rojas Zorrilla, 2011: 58-59, vv. 679-709; 89, vv. 1609-1627). Paralelamente, y con la ayuda de Carlos, el rey Dionís emplea muchos de sus esfuerzos en evitar que su esposa acceda a los fondos reales, incluso reprendiendo fuertemente a Ramiro, lo que no evita que así suceda:

Sin duda que el cielo quiere  
que yo socorra a los pobres.  
¡Oh, si Ramiro viniese  
para que hiciese vender  
esta cadena y la diese  
a los pobres! Que, aunque reina,  
tan pobre Dionís me tiene  
después del primer enojo,  
que aun salir no me consiente  
a que remediarlos pueda.  
(Rojas Zorrilla, 2011: 74, vv. 1147-1156)

Ya en la tercera jornada, Dionís prohíbe la entrada de los pobres en palacio para que Isabel no pueda malgastar el erario que él quiere destinar a reforzar el poderío militar del reino, lo que provoca el llanto desconsolado de nuestra protagonista (Rojas Zorrilla, 2011: 96, vv. 1810-1817). Y es tal el delirio del monarca, que no es desconocido para ninguno en la corte cómo aplica castigos desproporcionados a sus súbditos (“Estos días, en la audiencia, / a los menores delitos / de las causas del honor / hace ejemplares castigos” [Rojas Zorrilla, 2011: 97, vv. 1838-1841]). Esta falta de medida y de cordura es patente, como Ramiro se lo hace saber en uno de sus desencuentros: “Ea, señor, ea, rey, / ¿qué se ha hecho tu prudencia? / ¿adónde está tu cordura” (Rojas Zorrilla, 2011: 108, vv. 2190-2192).





sabe conjugar ambas caras, perdiendo solo su *dignitas* en la última escena comentada.

## 2. CLARINDA: REINA BELICOSA, LIBRE Y JUSTA

La historia de Inglaterra ha provisto hasta la actualidad de varios reinados encabezados por mujeres fuertes. Isabel I, Victoria o Isabel II han sido reinas que han marcado época y, aunque no siempre la literatura las haya recogido como personajes, sí lo ha hecho como referentes en la construcción de otras soberanas protagonistas. Tal es el caso de Clarinda en *El mejor amigo, el muerto* (obra escrita en colaboración entre Luis de Belmonte, Francisco de Rojas Zorrilla y Pedro Calderón de la Barca), una reina fuerte que guía y cuida a su pueblo frente a los embates de su primo Roberto, príncipe de Irlanda.

La pieza pertenece al género de la comedia palatina y, como sus referentes comedias lopescas sobre don Juan de Castro, sitúa su acción en la ciudad de Londres, escenario palaciego muy reconocible para el espectador de los corrales del siglo XVII. No obstante, a pesar de tener un enclave tan preciso, como señala García Reidy (2012: 69), partiendo de otras comedias de ambiente inglés adscritas al género, su argumento es imaginario y sus tramas carecen de un fundamento rigurosamente histórico, aunque sí puede dotar de una cierta atmósfera realista o ciertas reminiscencias que apuntalen la interpretación del público.

El resorte argumental que activa todo el mecanismo del enredo es la relación entre la reina Clarinda de Inglaterra y el príncipe Roberto de Irlanda. El príncipe se ha desplazado a Londres para contraer matrimonio con Clarinda y, así, ampliar su poder con la unión de territorios, esperando acaparar el poder y dejando a la dama en un segundo lugar. Clarinda, frente a lo esperado por el príncipe, se muestra ante su pueblo como una reina pétrea e incorruptible que tiene una clara conciencia política y social, y que no necesita de la mano de un hombre para poder gobernar Inglaterra en un trono que ha heredado legítimamente:

De Roberto los parciales  
causan las alteraciones  
que en Inglaterra veo:  
su reina nació, y no es bien  
que a mí disgusto me den  
esposo que no deseo,

que le he cobrado aversión  
 por su cruel natural,  
 y ni el derecho es igual  
 y es mía la posesión:  
 y aunque la mire arriesgada,  
 no me tengo de casar  
 con quien llegue a imaginar  
 que puede hacerlo forzada.  
 (Belmonte, Rojas Zorrilla y Calderón de la Barca, 1850: 473a)<sup>2</sup>

Así se lo reconoce a Roberto también en el primer encuentro que tienen ambos en palacio: “que del rey mi padre soy / la legítima heredera, / sin precepto que me obligue / a que me case por fuerza” (Belmonte, Rojas Zorrilla y Calderón de la Barca, 1850: p. 473c). Sin embargo, su firme decisión se tambalea ante la repuesta de su pueblo, que se bate en un duelo que preconiza una posible guerra civil entre los partidarios del matrimonio y los defensores de la libertad de su reina para elegir consorte:

ROSAURA.                   Príncipes, no ocasionéis  
   que algún alboroto pueda  
   introducir en el reino  
   civiles inobediencias.  
   El pueblo ocupa el palacio,  
   por ventura con inquieta  
   intención escandalosa,  
   en que mil daños se arriesgan,  
   pues ya de encontradas voces

---

<sup>2</sup> La tradición textual de *El mejor amigo, el muerto* es bastante compleja, como demuestran el número de testimonios conservados, las diferencias existentes entre ellos y los problemas de autoría que críticos como Alvití (2012: 8-10) habían planteado en torno a la segunda jornada de esta comedia, la escrita por Rojas. Campión Larumbe y Álvaro Cuéllar (2021) ya demostraron que, aunque la copia manuscrita conservada no es autógrafa, sí muestra el texto del dramaturgo toledano, como ratifica la estilometría a partir del *modus scribendi* del autor; no obstante, los problemas de transmisión van más allá de estos problemas de autoría y radican en las diferentes versiones que llegan de la pieza hasta hoy. La edición que Campión Larumbe presenta en su tesis doctoral (2022) parte del original manuscrito para establecer el texto crítico, explicando que este difiere de los impresos conservados, que parecen una refundición de mediados del siglo XVII posiblemente debida a Cubillo de Aragón o Matos Frago. El texto de la edición de Hartzbusch, que seguimos en este trabajo, sería heredero de una de estas copias impresas, a pesar de lo cual la imagen que se presenta sobre Clarinda no varía, como tampoco varían en exceso los fragmentos presentados.



la guerra a Inglaterra para así poder tomar el poder por la fuerza y derrocar a quien le obstaculiza el medro:

ROBERTO.            Y con tu muerte  
                         aún satisfechos no están  
                         mis agravios. — Presto, ingrata  
                         volver pretendo a vengar  
                         mi injuria: mis irlandeses  
                         a fuego y sangre entrarán  
                         por tu reino, y de tus sienas  
                         la corona he de quitar.  
                         Hombres, fieras, peces, aves,  
                         fuego, tierra, viento, mar,  
                         ¡venganza os pido, venganza!    *Vase.*

CLARINDA.                            ¡Piedad os pido, piedad!  
                         Murió el sol, faltó mi día.  
                         Empiécese a desquiciar  
                         esos celestiales ejes,  
                         y su hermosa vecindad.  
                         ¡Don Juan de Castro!

(Belmonte, Rojas Zorrilla y Calderón de la Barca, 1850: p. 483a)

El anuncio de guerra del final de la segunda jornada impulsa un cambio radical en Clarinda, pues en ella no solo se hace patente su compromiso político para con su pueblo, sino que también nace en ella una responsabilidad bélica, liderando y exhortando a su ejército antes, durante y después de la contienda militar con los hombres de Roberto. Clarinda se erige ante su pueblo como un guerrero activo muy en consonancia con la imagen de la “mujer varonil” que instauró el teatro áureo<sup>3</sup>. En este sentido, la reina cumple con el primero de los supuestos que legitiman un gobierno femenino: que posea capacidades y virtudes bélicas y morales, entendidas como cualidades varoniles (Zúñiga Lacruz, 2015: 746).

Tras un duro asedio contra la ciudad de Londres por parte del ejército irlandés que causa un hambre sin precedentes en la ciudad (Belmonte, Rojas Zorrilla y Calderón de la Barca, 1850: 483c), Clarinda decide personarse embozada y espada en mano en el campamento irlandés para parlamentar con Roberto. La falta de alimentos que está sufriendo su

<sup>3</sup> «A frequent type of *mujer varonil* is the queen, whom we invariably see leading her armies in battle and ruling her country without the aid of a consort» (Lundelius, 2001: 192).

pueblo ha minado su fortaleza y le ofrece una solución que favorecerá tanto a Roberto como al pueblo inglés, como, en última instancia, a su integridad como mujer: promete a su enemigo entregarle el gobierno de Londres si le exonera del matrimonio con él. Aun a riesgo de perder su trono, la reina se muestra como un personaje fuerte que mira en todo momento por el bien de su pueblo, como una buena gobernante (Belmonte, Rojas Zorrilla y Calderón de la Barca, 1850: 484b-c).

Viéndose en una posición de superioridad, Roberto rechaza la oferta y decide seguir adelante con su ataque, con el que pretende conseguir Inglaterra y también a Clarinda. Dada esta situación, la joven regresa con su ejército y, lejos de amilanarse, lo acompaña en el campo de batalla:

Ea, valientes ingleses,  
 ea, vasallos valerosos,  
 ya a las fortificaciones  
 embisten. ¡Valiente arrojo!  
 ¿Valiente dije! Bien dije,  
 pues de la gloria ambiciosos,  
 sobre las trincheras ponen  
 el pecho desnudo al plomo.  
 Desesperados pelean.

(Belmonte, Rojas Zorrilla y Calderón de la Barca, 1850: 486a)

Como ya apunta Gutiérrez Gil (2022: 243), lo curioso de esta pieza es que, aunque el carácter subversivo de la protagonista es evidente, la solución final no se la debemos a ella, que se ha mantenido fiel a sus principios desde el comienzo de la historia, sino que se la debemos al fantasma de Lidoro. Este personaje masculino es quien realmente salva a la soberana de los embates de Roberto. Así, como ya señaló Walthaus (1998:139), el teatro del Siglo de Oro daba a la mujer un radio de acción más amplio que el que tenía en la vida real; sin embargo, en la mayoría de las ocasiones acaba sometándose al poder masculino, aprovechándose de acciones o decisiones que podían o no coincidir con las suyas.

### 3. CLEOPATRA: GOBERNADA POR EL DESEO AMOROSO

Si hablamos de figuras reales femeninas no podemos dejar de recordar a Cleopatra. Su retrato histórico se ha mezclado a lo largo de la historia con una imagen mítica que Plutarco, a través de sus *Vidas paralelas*, fijó

y sirvió como modelo para que los literatos posteriores construyeran sus propias Cleopatras. Rojas aprovecha este acervo histórico y literario para escribir *Los áspides de Cleopatra*, que, en opinión del gran estudioso del toledano Raymond MacCurdy, es “the most poet tragedy of love in the Golden Age” (1958: 108), y, según Cotarelo y Mori, es un ejemplo de mala tragedia en la que el autor falsifica la historia sin ninguna necesidad de hacerlo (2007: 139-140).

Sea como fuere, Rojas Zorrilla, siguiendo principalmente la estela de la *Historia de Marco Antonio y Cleopatra, última Reina de Egipto* de Alonso del Castillo Solórzano y no de Shakespeare<sup>4</sup>, traslada a los espectadores al último periodo del reinado de Cleopatra, mostrando a la joven como una mujer de una belleza sin igual capaz de derrotar en soledad a los grandes triunviros romanos y como una soberana cuyo reinado se sustenta en la pugna entre el deseo privado amoroso y su deber público. Y estas dos facetas se traducen en la composición dramática en los dos grandes problemas que enturbian su ejercicio del poder: por un lado, la necesidad de ratificarse como reina guerrera con una valía como tal que va más allá de su simple poder de atracción física; por otro lado, la volubilidad de sus decisiones como reina, que dependen de su situación sentimental y, por lo tanto, ofrecen de ella una imagen de mandataria caprichosa e irracional.

Comencemos por el primero de los problemas. Como señala Eiroa (2000: 125), Rojas potencia de manera habitual la belleza y la sensualidad de sus personajes femeninos, y esto es uno de los elementos definitorios de Cleopatra, si bien, a su pesar, es un obstáculo que menoscaba su imagen pública como la gran guerrera que ella se considera. Tanto Lépido como Octaviano, los otros triunviros romanos, juzgan que su derrota frente al ejército egipcio se debe al gran poder de atracción o, más bien, distracción del físico de la egipcia<sup>5</sup>. Como confiesa Octaviano en la primera jornada, la gran arma de Cleopatra para obtener sus triunfos militares no es su buen hacer en la batalla, sino su deslumbrante belleza (vv. 307-326). Más aún, la derrota de las tropas romanas en su caso se debe a la imposibilidad de superar el profundo enamoramiento que sintió por ella:

<sup>4</sup> Véanse las concomitancias y las diferencias entre los dramas de Shakespeare y Rojas Zorrilla en Gutiérrez Gil (2012).

<sup>5</sup> «Rojas Zorrilla propone otro tipo de mujer: la que vive sola e independiente (no supeditada a ninguna autoridad masculina) y se mueve en un espacio más abierto gracias a unos poderes asociados tradicionalmente con la feminidad: la magia o brujería y el encanto físico, poderes que escapan al control masculino» (Walthaus, 1998: 151).

Yo vi a Cleopatra divina,  
como te dije primero,  
y mis ojos navegaron  
las ondas de su cabello;  
anegueme en su hermosura,  
y dije, al ver sus luceros:  
“¿Cómo causan la borrasca  
los que influyen tan serenos?”.  
¡Ay de mí!, que ya no soy  
ni puedo ser aquel mismo  
que burló como dormido  
lo que llora como ciego.  
Venciome, y enamoreme,  
pero no hizo mucho en eso,  
que me rindió el corazón,  
y es él el que da el esfuerzo.  
(Rojas Zorrilla, 2017: 204-205, vv. 469-184)

Tanto sus enemigos como sus más fieles vasallos alaban a Cleopatra por su belleza más que por su valía como reina, lo que produce en ella una fuerte reacción de rechazo que la lleva a defender a capa y espada su capacidad como soberana guerrera a la vez que reniega de su belleza y su feminidad (vemos cómo intenta legitimar su gobierno a través de sus supuestas capacidades varoniles):

Detente, no me alabes por hermosa.  
En vano, Lelio, a mi beldad prefieres;  
alaba mi valor, si alabar quieres,  
y no antepongas, cuando yo te asombre,  
indicios de mujer a señas de hombre.  
¿Yo no he vencido a Lépido el romano?  
¿Yo no teñí de espumas el mar cano?  
¿Yo, de sus popas, árboles y quillas,  
no he fabricado túmulos de astillas?  
¿Yo no vencí a Octaviano en esa playa,  
que, aunque se enoje, el mar le tiene a raya?  
(...)  
Yo a Marco Antonio, a quien el Asia aclama,  
ese de quien es voz toda la fama,  
¿a que venga no espero



a estrenarse en los filos de mi acero?  
 Pues, ¿este vencimiento, esta grandeza,  
 débese a mi valor o a mi belleza?  
 ¿No los venció mi espada? Sí, ella ha sido.  
 Pues mi espada es la que ha vencido,  
 y mi hermosura no, que no es segura,  
 no me alabes de hoy más a mi hermosura.  
 (Rojas Zorrilla, 2017: 219, vv. 844-870)

Cuando Marco Antonio viaja hasta Alejandría para encontrarse con ella, esta esconde su belleza con la firme intención de triunfar como soberana, no como mujer: “Echar el velo a mi hermosura quiero, / que pues mi espada el triunfo me asegura, / no quiero que le venza mi hermosura” (Rojas Zorrilla, 2017: 227, vv. 1073-1078). Sin embargo, la intención se desvanece en el momento en que ambos descubren sus rostros. Los dos quedan prendados de la belleza del otro, siendo conscientes del gran peligro que tal situación produce en el proceso de lucha entre sus imperios (Rojas Zorrilla, 2017: 231, v. 1178).

Esta relación entre los dos protagonistas de la pieza hace más evidente si cabe la falta de rigor y sensatez en la manera de entender el gobierno por parte de Cleopatra, enfatizándose el peligro que supone que el cetro esté sostenido por unas manos femeninas manchadas por las pasiones amorosas que arrastran también al hombre a la perdición (Zúñiga Lacruz, 2015: 58). El mejor ejemplo de la variabilidad en el criterio de la monarca lo tenemos en la manera de entender e impartir justicia entre sus súbditos. En la primera jornada, aún sin conocer a Marco Antonio y, por tanto, lejos de un estado de profundo enamoramiento, promulga un decreto por el cual las mujeres tienen prohibido enamorarse y, en caso de cometer adulterio, deberán ser quemadas en público. Y así lo cumple, haciendo gala de una irracionalidad que sorprende incluso a Lelio, su mano derecha: mientras que indulta a un hombre mujeriego y a otro acusado de difamar su nombre, castiga a una mujer enamorada a morir en la hoguera después de haber sido mordida por dos áspides (ya anticipaba su propio final). En la segunda jornada, ya enamorada de Marco Antonio, deroga el decreto anterior para instaurar una ley que obliga a todos sus vasallos a enamorarse y disfrutar de las gracias de Venus y Baco. Como vemos, la falta de lógica impera en el ejercicio del poder de Cleopatra, concretándose en estos vaivenes legales que su propio pueblo no comprende.

PRIMERA JORNADA: REINA CÉLIBE	SEGUNDA JORNADA: REINA ENAMORADA
<p>LIBIA:            ¡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 sus casta pureza            la cruel Cleopatra intente            derogar por accidente            lo que obra naturaleza?            (...)            ¡Que nuestra reina aperciba,            por que su virtud se crea,            que la que adúltera sea            la saquen a quemar viva!            ¡Y que otra ley nos advierta,            por que el riesgo se repare,            que la que se descuidare            la saquen a quemar muerta!            (Rojas Zorrilla, 2017: 213-215, vv.            711-756)</p>	<p>CAIMAN:            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.            En fin, Antonio y Cleopatra            en Alejandría entran            ya del pueblo murmurados,            que es quien antes los celebra.            “Oh, plebe —la dije entonces—,            ¿quién puede ser que te entienda?            Quéjaste si el rey es bueno,            y si no es bueno, te quejas.            Mañana otra vez querrás            gozarte en delicias nuevas,            pues ni la virtud te agrada,            ni del vicio te contentas”.            (Rojas Zorrilla, 2017: 242-243, vv.            1427-1450)</p>

Esta falta de raciocinio a la hora de entender su misión política, unida a la dejadez que ambos muestran por sus deberes como gobernantes y líderes de sus ejércitos, desemboca irremediabilmente en el trágico final que todos conocemos: la violenta muerte de Marco Antonio y Cleopatra. La entrega de ambos a una pasión desmedida hace que subordinen los intereses de sus imperios a sus intereses propios, olvidándose de cuáles son sus deberes como cabezas del Estado:

Los dos son culpables, pero no tanto por el amor incontenible, sino por el abandono de sus obligaciones respectivas como triunviro romano y como reina. Se trata de un ejemplo más que muestra los peligros de la pasión amorosa desordenada. En el caso de Marco Antonio, el olvido de los deberes

militares le lleva directamente a un final trágico (González Cañal, 2008: 274-275).

Es curioso constatar, no obstante, que el triunviro tiene un instante de lucidez al final de la tercera jornada, en el momento en el que sus hombres, junto con los de su enamorada, se suman en una encarnizada batalla. No puede entender cómo ha olvidado su papel como general y ha dejado descabezadas a sus tropas:

¿Que pueda tanto mi amor  
que dejase la batalla?  
¿Que dejar vencida aguarde  
mi gente, y que amor intente  
hacer cobarde al valiente,  
si hizo al valiente cobarde?  
(Rojas Zorrilla, 2017: 266, vv. 2093-2098)

## CONCLUSIONES

No cabe duda de que Isabel, Clarinda y Cleopatra son tres caracteres que destacan dentro del corpus dramático de Rojas Zorrilla como tres reinas que saben sortear los embates del destino para buscar por derecho una posición de primacía en un mundo gobernado en su mayoría por hombres. Tanto Clarinda como Cleopatra ocupan el trono legítimamente como reinas herederas, ejerciendo el poder de manera absoluta y libre del influjo masculino, si bien la primera de ellas muestra una mayor capacidad para superar sus instintos primarios en pro de un mayor bienestar de su pueblo y la proyección de una mejor imagen de la corona. Santa Isabel de Portugal, por su parte, encarna las virtudes propias de una perfecta reina consorte que, más allá de acompañar a su marido y apoyar sus decisiones, es capaz de contradecirlas para actuar como una dirigente caritativa, piadosa, humilde, paciente, prudente y resignada. En los tres casos nos topamos con mujeres fuertes que toman sus propias decisiones, sea de manera acertada o no, sumándose a un fenómeno de compensación ante una realidad eminentemente masculina (Serralta, 1998: 133).

## BIBLIOGRAFÍA

- Alviti, Roberta (2012), “Francisco de Rojas Zorrilla, colaborador”, en Debora Vaccari (ed.), *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH. Vol. IV. Teatro*, Roma, Bagatto Libri, pp. 8-12.
- Arellano Ayuso, Ignacio (1996), “El poder y la privanza en el teatro de Mira de Amescua”, en Agustín de la Granja y José Antonio Martínez Berbel (ed.), *Mira de Amescua en el candelero. Actas del Congreso Internacional sobre Mira de Amescua y el teatro español del siglo XVII*, Granada, Universidad de Granada, pp. 43-64.
- Arellano Ayuso, Ignacio (2008), *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra.
- Arenas Cruz, Elena (2011), “Prólogo” a *Santa Isabel, reina de Portugal*, en Francisco de Rojas Zorrilla, *Obras completas III, Primera parte de comedias*, coord. Gemma Gómez Rubio, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 13-30.
- Belmonte, Luis de, Francisco de Rojas Zorrilla y Pedro Calderón de la Barca (1850), *El mejor amigo, el muerto*, en Pedro Calderón de la Barca, *Comedias escogidas. Tomo IV*, Juan Eugenio de Hartzenbusch (ed.), Madrid, Rivadeneyra (BAE, 54), pp. 471-488.
- Brancatelli, Valentina (2008), “El conflicto dramático en el teatro de Francisco de Rojas Zorrilla”, en Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena E. Marcello (ed.), *Rojas Zorrilla en su IV centenario. Congreso internacional (Toledo, 4-7 de octubre de 2007)*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 527-535.
- Campión Larumbe, Miguel (2022), *El mejor amigo, el muerto de tres ingenios. Edición crítica y estudio*, Tesis doctoral inédita, Universidad Autónoma de Madrid.
- Campión Larumbe, Miguel y Álvaro Cuéllar (2021), “Discernir entre original y refundición en el teatro del Siglo de Oro a través de la

estilometría: el caso de El mejor amigo, el muerto”, *Talía: Revista de estudios teatrales*, 3, pp. 59-69, <https://doi.org/10.5209/tret.74021>.

Cañas Murillo, Jesús (2011-2012), “El rey y la monarquía en las comedias de Francisco Bances Candamo”, *Archivum*, LXI-LXII, pp. 79-114.

Cotarelo y Mori, Emilio (2007), *Don Francisco de Rojas Zorrilla. Noticias biográficas y bibliográficas* (Madrid, *Revista de Archivos*, 1911), ed. facsímil de Abraham Madroñal, Toledo, Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo.

Eiroa, Sofía (2000), “Las protagonistas femeninas de Rojas Zorrilla: *Lo que son mujeres*”, en Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello (ed.), *Francisco de Rojas Zorrilla, poeta dramático. Actas de las XXII Jornadas de teatro clásico. Almagro, 13, 14 y 15 de julio de 1999*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 121-132.

García Reidy, Alejandro (2012), “La construcción histórico-poética de Inglaterra en el teatro de Lope”, en Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena E. Marcello (ed.), *Europa (historia y mito) en la comedia española: XXXIII jornadas de teatro clásico, Almagro, 6, 7 y 8 de julio de 2010*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 67-80.

González Cañal, Rafael (2008), “Cleopatra, una figura femenina del teatro de Rojas”, en Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena E. Marcello (ed.), *Rojas Zorrilla en su IV centenario. Congreso internacional (Toledo, 4-7 de octubre de 2007)*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 269-292.

González Maestro, Jesús (2008), “Idea de política y concepto de tragedia en las tragedias numantinas de Cervantes y Rojas Zorrilla”, en Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena E. Marcello (ed.), *Rojas Zorrilla en su IV centenario. Congreso internacional (Toledo, 4-7 de octubre de 2007)*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 293-309.

- Gutiérrez Gil, Alberto (2012), “Cleopatra como heroína trágica en Shakespeare y Rojas Zorrilla”, en Debora Vaccari (ed.), *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH. Vol. IV. Teatro*, Roma, Bagatto Libri, pp. 133-142.
- Gutiérrez Gil, Alberto (2018), “Críticas y alabanzas veladas a la casa de Austria y su sistema de poder en la dramaturgia de Rojas Zorrilla”, *Studia Iberica et Americana. Journal of Iberian and Latin American Literary and Cultural Studies*, 5 (“La representación de la Casa de Austria en el teatro español del Siglo de Oro”), pp. 265-280.
- Gutiérrez Gil, Alberto (2022), “Espacios de cautiverio de la dama en *El mejor amigo, el muerto* de Belmonte, Rojas y Calderón”, *Confluencia*, 38.1, pp. 237-245.
- Gouldson, Kathleen (1939), “Seventeenth-century Spain as Seen in the Drama of Rojas Zorrilla”, *BSS*, 16, pp. 168-181.
- Insúa Cereceda, Mariela (2005), “Aspectos del poder en la comedia palatina de Mira de Amescua”, en Carlos Mata y Miguel Zugasti (ed.), *Actas del congreso “El Siglo de Oro en el nuevo milenio”*. Tomo I, Pamplona, Eunsa, 2005, pp. 899-910.
- Julio, María Teresa (2008), “Para acabar con el feminismo de Rojas. Una visión crítica a la crítica”, en Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena E. Marcello (ed.), *Rojas Zorrilla en su IV centenario. Congreso internacional (Toledo, 4-7 de octubre de 2007)*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 311-326.
- Lundelius, Margarita Ruth (2001), *The “mujer varonil” in the theatre of the Siglo de Oro: a dissertation in romance languages*, Michigan, UMI.
- MacCurdy, Raymond (1958), *Francisco de Rojas Zorrilla and the Tragedy*, Albuquerque, University of New Mexico Press.
- MacCurdy, Raymond (1976), “Prólogo” a Francisco de Rojas Zorrilla, *Morir pensando matar y La vida en el ataúd*, Madrid, Espasa-Calpe, pp. IX-LI.

- Maravall, José Antonio (1990), *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Barcelona, Crítica.
- Rojas Zorrilla, Francisco de (2011), *Obras completas III. Primera parte de comedias\*\*\**, Gemma Gómez Rubio (coord.), Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha.
- Rojas Zorrilla, Francisco de (2017), *Obras completas VI. Segunda parte de comedias\*\*\**, Milagros Rodríguez Cáceres (coord.), Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha.
- Serralta, Frédéric (1998), “El enredo y la comedia: deslinde preliminar”, *Criticón*, 42, pp. 125-137.
- Testas, Jean (1975), “Le féminisme de Francisco de Rojas Zorrilla”, en Haïm Vidal Sephiha (ed.), *Mélanges offerts à Charles Vincent Aubrun*, París, pp. 303-322.
- Vincent-Cassy, Cécile (2007), “Coronada en la tierra y canonizada para el Cielo: Santa Isabel de Portugal y la reina Isabel de Borbón”, en D. González Cruz (ed.), *Virgenes, reinas y santas: modelos de mujer en el mundo hispano*, Huelva, Universidad de Huelva, pp. 59-72.
- Walthaus, Rina (1998), “Mujeres en el teatro de tema clásico de Francisco de Rojas Zorrilla: Entre tradicionalismo y subversión”, en Juan Antonio Martínez Berbel y Roberto Castilla Pérez (ed.), *Las mujeres en la sociedad española del Siglo de Oro: ficción teatral y realidad histórica*, Granada, Universidad de Navarra, pp. 137-157.
- Wardropper, Bruce W. (1978), “La comedia española del Siglo de Oro”, en Elder Olson, *Teoría de la comedia*, Barcelona, Ariel, pp. 181-242.
- Zúñiga Lacruz, Elena (2015), *Mujer y poder en el teatro español del Siglo de Oro. La figura de la reina*, Kassel, Reichenberger, 2015.