



## Torres y castillos como espacios de prisión y aislamiento en el género palatino de Francisco de Rojas Zorrilla

Towers and castles as prison and isolation spaces in palatine genre of Francisco de Rojas Zorrilla

ALBERTO GUTIÉRREZ GIL  
UNIVERSIDAD DE CASTILLA-LA MANCHA

**Resumen:** La comedia y la tragedia palatinas conforman uno de los géneros del teatro áureo que mayor diversidad espacial proporciona a sus argumentos, siendo la torre y el castillo unas de las localizaciones indispensables. A lo largo del presente artículo analizaremos cómo Rojas Zorrilla, uno de los epígonos de la generación calderoniana que más se inclinó por el cultivo del género palatino, utiliza la torre y el castillo en diez de sus composiciones como escenarios cargados de un fuerte simbolismo. Mostraremos, por tanto, cómo el toledano trata el recurso desde dos puntos de vista distintos: por un lado, analizaremos de qué manera aparecen estas arquitecturas explicitadas en el texto dramático (*didascalias* explícitas e implícitas); y, por otro, recorreremos los argumentos del corpus presentado para constatar cómo los personajes protagonistas hacen uso de estos espacios de un modo preciso como herencia de convenciones históricas, sociales y literarias.

**Palabras clave:** Rojas Zorrilla, género palatino, castillo, torre, simbolismo espacial

**Abstract:** Palatine comedy and tragedy are the Golden Age theatre genres that provide the widest space diversity to their plots, being towers and castles two of the most essential locations used. Throughout the following article we will analyze how Rojas Zorrilla, one of the epigones of the Calderonian generation who inclined himself the most for the palatine genre, uses towers and castles in ten of his works, being all of them stages of great significance. We will, thus, study how this author from Toledo uses this resource from two different points of view: on the one hand, we will analyze in which way this architectural designs are used in the dramatic text (explicit and implicit *didascalias*) and, on the other hand, we will go through the mentioned corpus plots in order to confirm how the main characters use these spaces in a particular way as literary, social and historical conventions heritage.

**Key words:** Rojas Zorrilla, palatine genre, castle, tower, spatial symbolism



Resulta curioso constatar cómo, en un momento en el que los estudios sobre el teatro del Siglo de Oro son cada vez más numerosos y recorren temáticas de lo más diversas, es muy poca (casi inexistente) la bibliografía que se ha ocupado de analizar el papel y el uso del castillo y otras fortificaciones equivalentes en las piezas de Lope, Tirso, Calderón o Rojas Zorrilla. Y este vacío se hace más llamativo teniendo en cuenta que estas arquitecturas defensivas son elegidas de manera recurrente en piezas adscritas a géneros como el histórico, el hagiográfico o el palatino, el que en este caso nos ocupa.

César Oliva, en su ya clásico estudio sobre el espacio escénico en la comedia de capa y espada y en la comedia palatina, estableció un catálogo de posibles localizaciones de la fábula y su representación material en los corrales (1996: 17 y ss.). En él, si bien no incluye de manera directa el castillo o la torre como espacio de ficción, sí lo hace metonímicamente por medio del “apósito de palacio” y del “apósito de prisión”. Y así lo reconoce más adelante, pues, incidiendo en la capacidad del género palatino de multiplicar los espacios frente a las posibilidades que ofrece la comedia urbana, identifica ciertos lugares dramáticos como entes estructurales de ficción con una especial referencia palatina (Oliva, 1996: 29). Entre ellos se sitúan el alcázar y el castillo, más cercanos al aposento de palacio, y la torre, que se consolida como el aposento de prisión más empleado en el teatro áureo.

Más allá de un valor puramente cuantitativo, la gran variedad de espacios que caracteriza al género palatino no deja de ser un indicador de la maestría de nuestros más insignes dramaturgos del Siglo de Oro, pues demuestra que, superando un nivel únicamente estilístico, son capaces de dotar de significado y, sobre todo, de indispensabilidad a estos lugares, pues se convierten en piezas fundamentales de la trama:

cuando el poeta domina con maestría la técnica de hacer comedias, logra utilizar el espacio de tal manera que se convierte en elemento indispensable para la realización de la fábula, sea esta trágica o cómica: tal acontecimiento o determinada tensión dramática pueden producirse, entonces, porque los personajes ocupan el espacio escénico de un modo preciso (Rubiera, 1999: 291).



En este sentido, la generación calderoniana da un paso más en la inserción de estos espacios dentro de la acción, pues, como señalan Arellano (2001: 81), González (2006: 65-66) o McKendrick (1991: 123), no se limitan a ocupar un nivel significativo realista, funcional, sino que traspasan esa barrera para conquistar el estadio de lo simbólico, llegando a constituirse en verdaderas metáforas que acompañan ciertos cuestionamientos morales sufridos por los personajes. Y es aquí donde Rojas Zorrilla, uno de los epígonos más reconocidos de Calderón de la Barca, hace su especial aportación, con un corpus de comedias y tragedias palatinas que ejemplifican este salto fundamental en la localización simbólica de ciertas escenas en castillos y torres.

### **Las fortalezas y su simbolismo**

De entre todos los posibles emplazamientos de la acción en las comedias y tragedias palatinas son las torres y castillos fortificaciones muy utilizadas en los títulos de Rojas Zorrillas por dos razones principales: por un lado, como hemos señalado en estudios anteriores (Gutiérrez Gil: 2015a y 2015b), porque los argumentos del género palatino se caracterizan por alejarse del *hic et hunc* de los espectadores, y es la Edad Media, significada por estos edificios, uno de los lugares predilectos, tanto por la distancia temporal real como por una lejanía que connota oscuridad y violencia; y, por otro lado, porque no dejan de ser imagen y seña de identidad de la clase social protagonista de los títulos palatinos: la nobleza.

Centrándonos en la segunda de las razones aducidas, y siguiendo la terminología de Cooper (1991: 37), los castillos se convierten en una *arquitectura de apariencias*, pues su fisonomía recia era una herramienta utilizada por los nobles para dominar y amedrentar a sus súbditos e inferiores. Y a esta imagen contribuía de manera evidente su localización, pues, por causas defensivas y de control visual del territorio, se levantaban preeminentemente en emplazamientos de altura, lo que contribuía más aún a realzar su aura de lugares inalcanzables, inexpugnables y de excelencia (Amezcuca, 1983: 1534). Y esta característica más bien estratégica en la esfera social y bélica se hizo extensible a otro tipo de fortificaciones, como es la torre (a veces parte integrante del castillo e



identificada como torre del homenaje), que adquirió las mismas implicaciones de significado: “La mentalidad defensiva de la época, de la que emana la fortificación medieval, encontró en el concepto abstracto del castillo su representación simbólica y trascendió a la virtual totalidad de las construcciones” (Mora Figueroa, recogido en Valera Agüí, 1999: 60).

El castillo podría considerarse, como ya señalábamos, uno de los iconos más representativos de la Edad Media y sirvió a la clase social dominante como herramienta arquitectónica fundamental para delimitar y reforzar una posición de superioridad que la misma orografía del terreno en el que eran emplazados acrecentaba, tal y como hemos señalado. Así lo ratifica Valera Agüí, quien incide en la capacidad icónica del castillo como símbolo de poder y de violencia:

Sólo nobleza y clero se manifiestan arquitectónicamente, se autosignificarían individualmente por medio de edificios monumentales que se erigen en símbolos públicos de su poder y expresan su conciencia de grupo dominante [...], son expresiones arquitectónico-monumentales de los grupos de poder de la jerarquía feudal. [...] ¿Hay algo más perdurable que la arquitectura? o ¿algún símbolo más efectivo de autoridad en la Edad Media que un castillo? [...] El castillo, culturalmente hablando, se convierte así en el medio de expresión arquitectónico de una minoría privilegiada, de sus valores, de su ideología y de sus actitudes (Valera Agüí, 1999: 50-51).

A partir de esta trascendencia funcional y social<sup>1</sup>, el castillo adquiere un valor cultural y simbólico que se refleja con cierta asiduidad en la producción literaria. De hecho, tal y como evidencia Rubio Tovar (1993: 58-59), en la transformación de los castillos reales como emplazamientos de ficción son muchas las significaciones que estos adquieren, tantas como autores y obras fueron capaces de ofrecer, aunque siempre marcadas por la convencionalidad anteriormente citada. Tal y como adujo Ortega y Gasset (recogido en Rubio Tovar, 1993: 65), a pesar de que para un lector moderno la imagen del castillo nos transporta a una realidad beligerante, la literatura es capaz de abrir el

---

<sup>1</sup> Norberg-Schulz, reconocido arquitecto e historiador sueco, reflexionó en torno a los valores de las construcciones arquitectónicas y estableció tres posibles líneas de definición de los mismos: su valor funcional, que tiene que ver con la dimensión utilitaria de la obra; su valor social, que refleja la relación del edificio con el medio humano; y su valor cultural o simbólico (Valera Agüí, 1999: 47).



abanico denotativo de este y, como demuestra el uso de estas fortificaciones en piezas como, por ejemplo, la *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro, adquiere nuevos significados que, relacionados metonímicamente con el primigenio, enriquecen su funcionalidad en la ficción.

Por su parte, la torre se ha consolidado como símbolo de incomunicación y a ello han contribuido las tradiciones grecorromana y cristiana<sup>2</sup>. Muchos son los mitos e historias que tienen como protagonistas a personajes privados de libertad en contra de su voluntad en torres o edificaciones similares, siendo señeros ejemplos como los de Dánae y la torre de bronce en la que fue encarcelada por mandato paterno<sup>3</sup>, la torre de Babel como símbolo paradigmático de la incomunicación (Argente del Castillo, 2005: 161-162), la historia de Santa Bárbara<sup>4</sup>, confinada en una torre por su padre con el fin de evitar que cualquier hombre pudiera disfrutar de su belleza, o, más actualmente, los personajes populares de Rapunzel o la Bella durmiente.

Además de ser considerada un símbolo de incomunicación, su sentido primario ha perdurado en el tiempo gracias a la forma arquitectónica ascensional que la identifica. Como demuestra la arquitectura gótica, esta construcción se consideraba una herramienta fundamental para poder llegar a Dios y, por ende, la silueta de las catedrales del citado estilo artístico se distingue por torres de una altura sorprendente. Consecuentemente, aquel que se encontraba encerrado en una de ellas, sea voluntaria o involuntariamente, podía ser objeto de una ascensión espiritual y religiosa, como es el caso de santa Bárbara, cuya prisión fue fundamental para su conversión al cristianismo. Así lo explica Cirlot en su *Diccionario de símbolos*:

---

<sup>2</sup> “Las imágenes del laberinto y la cárcel responden al rasgo de circularidad y clausuramiento característico de la estructura clásica” (Arellano, 2001: 85)

<sup>3</sup> La fábula clásica narra cómo el oráculo de Delfos predijo que Dánae, la hija de Acrisio, rey de Argos, engendraría un hijo que daría muerte a su abuelo. El monarca prefirió salvaguardar su vida y, para ello, encerró a su hija dentro de una torre de bronce y evitar así cualquier contacto sexual. Zeus, que se encaprichó con la joven, penetró en la estancia metamorfoseado en lluvia de oro y, de ese encuentro, nació Perseo, quien finalmente asesinó a Acrisio, tal y como predijo el oráculo.

<sup>4</sup> El teatro del Siglo de Oro recogió esta interesante historia en comedias como *El prodigio de los montes y mártir del cielo*, *Santa Bárbara* de Guillén de Castro o *Vida y martirio de Santa Bárbara*, comedia inédita recogida en la colección teatral del conde de Gondomar (Reyes Peña, 2003).



En el sistema jeroglífico egipcio, la torre es signo determinante que expresa la elevación de algo, o la acción de elevarse por encima de la norma vital o social. La torre, pues, corresponde al simbolismo ascensional primordialmente. En la Edad Media, torres y campanarios podían servir como atalayas, pero tenían un significado de escala entre la tierra y el cielo, por simple aplicación del simbolismo del nivel para el cual altura material equivale a elevación espiritual. (...) Como la idea de elevación, antes mencionada, implica la de transformación y evolución, de ahí que el atañor u horno de los alquimistas tuviera forma de torre, para expresar que la metamorfosis de la materia implicaba un sentido ascensional (Cirlot, 1992: 445-446).

Lejos de tal intención espiritual o religiosa, las torres de las piezas palatinas de Rojas Zorrilla son ejemplo de espacio dedicado a la privación de libertad, ya sea como condena real, ya sea como mandato paterno. En este sentido continúa la estela marcada por dramaturgos predecesores y coetáneos, especialmente la de Calderón, quien, como bien señaló Parker (1964: 143 y ss.), instauró muy fuertemente la torre como símbolo de cárcel con ejemplos como el de *La vida es sueño*, en los que los sujetos prisioneros no lo son por el hecho de haber perpetrado un crimen sino como consecuencia de un problema moral propio o ajeno, “lo cual, naturalmente, aumenta aún más el carácter metafórico de esta cárcel” (Parker, 1964: 144).

### **La reconstrucción de torres y castillos como espacios dramáticos**

El teatro del Siglo de Oro no vio como un elemento primordial el construir materialmente y de manera fiel los escenarios a través de los cuales se movía la fábula (es verdad que el pequeño espacio que ofrecían los tableros de los corrales de comedias tampoco lo permitía). En su lugar echó mano de otras herramientas que, si bien no se revelan demasiado artificiosas, sí fueron suficientes para transportar a los espectadores, habituados a esta convención escénica, al lugar deseado (González, 2006 y ss.): por un lado, mediante referencias textuales puestas en boca de los personajes, algo que se acompañaba habitualmente de música, sonidos y vestuario; y por otro lado, mediante sencillos elementos dispuestos en el espacio escénico (lienzos sobre



todo dedicados a situar y dividir la escena<sup>5</sup>). En la terminología del propio Aurelio González (2006: 64), se corresponderían con didascalias implícitas, en el primero de los casos, es decir, referencias a la construcción escénica derivadas de las palabras de los propios personajes; y con didascalias explícitas, en el segundo de los casos, breves indicaciones en las que, sobre todo, se da información sobre el vestuario, la música y pequeños elementos que adornan la escena.

La generación calderoniana, en su visible evolución de la Comedia Nueva, siente la necesidad de hacer más detalladas las descripciones de los espacios a través de las acotaciones, lo que no es óbice para señalar que las didascalias implícitas continúan siendo las más numerosas y, de alguna manera, efectivas, pues preparan al público para construir mentalmente la escena: “Estos espacios no se recreaban visualmente para la audiencia por medio de una ilusión escénica más o menos exacta, sino [que] le tocaba a la imaginación del público suministrarlos y bordarlos” (McKendrick, 1991: 123).

Podemos añadir a esta diferenciación la sugerida por Regueiro (1996: 8-9), que opone, ya en el plano de la representación, el espacio dramático mimético al espacio dramático diegético. Mientras que en el primer caso nos encontramos con el espacio material, el que se puede ver en escena, en el segundo caso estaríamos hablando de aquel espacio no presente y que se exhibe gracias a las intervenciones de los personajes<sup>6</sup>, llegando incluso a formar parte de narraciones que rememoran un episodio del pasado.

Con todos estos ingredientes confeccionaremos un cóctel con el que analizaremos de qué manera castillos y torres se materializan en el texto dramático de las tragedias y comedias palatinas de Rojas Zorrilla. Dicho corpus se compone de un total de nueve títulos: *El Caín de Cataluña*, *Morir pensando matar*, *No hay ser padre siendo rey* y *Persiles y Sigismunda* en la vertiente

---

<sup>5</sup> Para profundizar más sobre este tema véase la monografía de Javier Rubiera (2005) en torno a la construcción del espacio en la comedia áurea, especialmente el apartado 1 (“El lugar de la acción”, pp. 23-54).

<sup>6</sup> “Esta vía diegética, que nombra los lugares sin mostrarlos, según la distinción hecha por Michael Issacharoff es igualmente importante que la mimética, la que muestra los espacios sobre el tablado” (Amezcuca, 1987: 40).





trágica; *La confusión de fortuna*, *Los bandos de Verona*, *El médico de su amor*, *El mejor amigo*, *el muerto* y *No intente el que no es dichoso*<sup>7</sup>. A estas comedias añadiremos un título: *Los áspides de Cleopatra*. A pesar de que nos encontramos ante un drama histórico, consideramos interesante la utilización que del castillo se hace en su argumento, sobre todo porque añade un matiz novedoso a la convención que rige el simbolismo de esta fortaleza medieval en el resto de piezas.

Pues bien, son muy pocas las acotaciones encontradas en los textos rojianos que nos describan de alguna manera el espacio interior de torres y castillos, reduciéndose a pequeñas indicaciones que sitúan al personaje en escena, sobre todo, gracias a ligeros retazos espaciales y el uso de pequeños elementos de gran simbología. Tal es el caso de *El Caín de Cataluña*, tragedia cainita en la que Constanza, dama protagonista, aparece en escena con un hacha, perfecto símbolo de la violencia que impera en aquel lugar inhóspito, en busca de su marido, al que cree muerto: “Sale Constanza en la torre con un hacha” (Rojas Zorrilla, 1952: 285b). Similares son las acotaciones en las tragedias palatinas *No hay ser padre siendo rey* y *Morir pensando matar* y la comedia de tintes bizantinos *Persiles y Sigismunda*. En todas ellas la celda de una torre es la estancia en la que el personaje protagonista sufre un injusto encierro, y en todos los casos es un símbolo determinado el que realza la violencia de la situación: las cadenas, un elemento escenográfico que, en la estela de *La vida es sueño*, funciona perfectamente como distintivo de la opresión y la desdicha del personaje. Mientras que en el *Persiles* Rojas utiliza directamente el término ‘cadenas’, (“Sale Persiles con una cadena” ([Rojas Zorrilla, 2009: 263, v. 1891+]), en los otros dos casos será la locución ‘prisiones’

---

<sup>7</sup> Hemos de puntualizar que tanto *La confusión de fortuna* como *Persiles y Sigismunda* son dos títulos que presentan ciertos problemas a la hora de incluirlos en este corpus. En el caso de *La confusión de fortuna*, un análisis métrico y estilístico demostraron que, a pesar de estar a nombre de Rojas, no parece producto de su pluma; sin embargo, ante la falta de nuevos datos que arrojen luz a esta incógnita, decidimos mantener la autoría del toledano como pieza atribuida (Gutiérrez Gil, 2015a: 55-56). En cuanto a *Persiles y Sigismunda*, a pesar de la adscripción al género que Gómez Rubio realizó en su tesis doctoral (2008), creemos que tiene más que ver con el género bizantino o novelístico, aunque el análisis del uso que hace de la torre creemos que es interesante y, por ende, lo incluimos en el presente trabajo.





la elegida, la cual, como indica Covarrubias en su diccionario, equivale a los “grillos y cadenas que echan al que están preso”: “*Sale Rugero en la torre con prisiones*” en *No hay ser padre siendo rey* (Rojas Zorrilla, 2007: 260, v. 2734+) y “*Vase y sale Flabio con prisiones*” en *Morir pensando matar* (Rojas Zorrilla, 2002: JIII, v. 387+).

Una mención especial merece, de nuevo, *Persiles y Sigismunda*, pues en ella, además de la torre y el castillo, se cita otro de los elementos constitutivos del espacio del castillo: el baluarte, obra pentagonal (a veces circular) que mantiene la fisonomía de una torre pequeña y se sitúa en las murallas de la fortificación con una misión defensiva y de vigilancia. Los dos personajes protagonistas de la pieza son llevados contra su voluntad a sendos baluartes con el fin de que contemplen la muerte del padre y el hermano del caballero: “*Sale Sigismunda en el baluarte*”; “*Sale Persiles en otro baluarte*” (Rojas Zorrilla, 2009: 290, v. 2723+ y 291, v. 2752+). Dicha situación se transforma en el texto dramático en un curioso juego de monólogos paralelos con una puesta en escena alterna y cambiante muy original, a tenor de las indicaciones de la editora de la comedia<sup>8</sup>.

A excepción de estos casos que hemos comentado, el resto de las piezas dramáticas utilizan el recurso de las didascalias implícitas para localizar a los personajes en las dos construcciones que nos ocupan. En la mayoría de las ocasiones aportan pocos datos que delineen más fuertemente el espacio; sin embargo, nos gustaría fijarnos en algunos títulos que sí contribuyen con algo nuevo o, en su caso, juegan con los términos que denominan estas arquitecturas: *El Caín de Cataluña*, *Los áspides de Cleopatra* y, sobre todo, *No intente el que no es dichoso*.

Si por algo destaca la torre en el *El Caín de Cataluña* es por su naturaleza de edificación exenta, no ligada a una construcción castellar mayor, lo que la distingue del resto de torres rojianas. Es más, a lo largo de toda la comedia se

---

<sup>8</sup> “La acotación atestigua un cambio de escena desde fuera hacia dentro. En la escena anterior la acción se situaba en el lugar donde Persiles se encontraba prisionero. Ahora, por el contrario, estamos ante la fortaleza y sus baluartes. Escenográficamente, la jornada se desarrollará inicialmente en la parte anterior del tablado, para trasladarse seguidamente a la parte posterior, donde se situará la fortaleza.”



la identifica como “torre del río” alejada de cualquier núcleo poblacional: “Con tu licencia he de ir / hasta la torre del río / que está a una legua de aquí” (Rojas Zorrilla, 1952: 280b); amén de ser un edificio de gran belleza: “a esta torre hermosa y bella” (Rojas Zorrilla, 1952: 282b).

Muy especial es el uso del término ‘castillo’ en *Los áspides de Cleopatra*. Además de hacer referencia a la fortificación en sí, como veremos en el siguiente apartado, en un momento dado de la primera jornada Antonio narra sus aventuras bélicas por tierras partas. Más concretamente relata cómo en una de las campañas sus adversarios acometieron la lucha con “castillos sobre espaldas de elefantes” (Rojas Zorrilla, 2017: 197, v. 280). En este caso encontramos un uso especial y, de algún modo, metafórico del término que hace alusión a una máquina de guerra cuya forma recuerda a la de un castillo. Así lo explica el *Diccionario de Autoridades*: “Cierta máquina de madera que usaban los romanos en la guerra, hecha en forma de castillo y la ponían sobre los elefantes, en la cual iban metidos soldados para disparar flechas desde alto a los contrarios y entrarse a desbaratar sus escuadrones”.

Finalmente nos detendremos en el caso de *No intente el que no es dichoso*. Esta comedia palatina ubica a sus personajes en territorios napolitanos, un hecho que viene corroborado, además de por la referencia directa a la ciudad y sus accidentes geográficos cercanos (como el monte Averino, localizado al noroeste de la localidad), por otros detalles que tienen que ver, por ejemplo, con la procedencia nobiliaria de alguno de sus personajes (véase el caso del príncipe de Estillano o la marquesa de Averino). Tal empeño en demostrar cierto conocimiento del escenario elegido se evidencia también en la elección del castillo. Frente al resto de piezas analizadas en este trabajo, la construcción a la que aquí aludimos cuenta con un referente claro y especificado en el texto: “A Castilnovo llevad / al príncipe, que yo haré / justicia después que esté / sabida ya la verdad” (Rojas Zorrilla, recogido en Gutiérrez Gil, 2015c: 562, vv. 1635-1638).

Castilnovo (*Castel Nuovo* en italiano) es un castillo napolitano conocido popularmente como *Maschio Angioino*. Su edificación data de la segunda mitad del siglo XIII, bajo mandato de Carlos I de Anjou, como sede de su corte.



Funcionó como tal hasta 1504, momento en que Nápoles se anexiona a la corona de Aragón en condición de virreinato y el castillo pierde su función de residencia real para pasar a ser, presumiblemente, prisión de la ciudad. Aún hoy sigue siendo uno de los edificios más emblemáticos de la ciudad<sup>9</sup>, destacando, sobre todo, por las cinco grandes torres de piedra oscurecida que dan continuidad y fortalecen las cuatro fachadas.

No podemos abandonar este recorrido por los castillos y las torres referidas en didascalias implícitas sin visitar brevemente los casos de *El médico de su amor* y *La confusión de fortuna*. En ambas comedias nos topamos con construcciones que solo aparecen en escena como espacios dramáticos diegéticos (según la terminología de Regueiro anteriormente recogida), pues no pasan en ningún momento de la mera referencia textual a la materialización sobre las tablas: en *La confusión de fortuna* porque el personaje que debe ser encerrado en la torre<sup>10</sup> no llega nunca a ella y en *El médico de su amor* porque, aunque la torre es el espacio de ficción en torno al cual suceden todos los lances amorosos, en ningún momento los personajes visitan las estancias interiores de manera física, sino que lo hacen con asiduidad a través del relato de sucesos pasados cercanos.

### **Torres y castillos como espacios de privación de libertad, refugio y enfrentamientos violentos**

Como hemos podido comprobar, la tradición ha instaurado de manera indeleble el uso simbólico de la torre (extensible a los castillos) como espacio predilecto para la privación de libertad, hecho que hemos rastreado en la cultura clásica, en la cultura religiosa y, consecuentemente, en diacronía en las diferentes

---

<sup>9</sup> Véase la obra de Riccardo Filangieri (1964) para profundizar en la historia de esta paradigmática construcción napolitana y sus diferentes usos a lo largo de la historia.

<sup>10</sup> Es curioso constatar cómo torre y castillo se convierten en términos equivalentes (no complementarios) y a los que los personajes hacen referencia de manera indistinta para significar el espacio de privación de libertad que circunda el argumento. Así lo podemos ver en los siguientes fragmentos: mientras que Rodolfo ordena poner a Feliciano “en la torre más fuerte” (Rojas Zorrilla, s. a.: fD3r), Clavela, unos versos más adelante, declara tener “aquí en aqueste castillo / hoy presa el alma que adoro” (Rojas Zorrilla, s. a.: f. D3v).



manifestaciones artísticas. Rojas Zorrilla continúa con esta inercia significativa y traslada a la mayor parte de sus personajes cautivos a estancias de torres y castillos donde cumplen su condena, en la mayoría de las ocasiones injusta. Así lo vemos en títulos como *No intente el que no es dichoso* o *No hay ser padre siendo rey*. Mientras que en el primer caso el caballero apresado, don Juan, lo es por elección propia para cubrir a un amigo en un enredo amoroso, en el de la tragedia palatina nos encontramos con un castigo ejemplar en el que es el propio hijo del rey (Rugero) quien debe pagar por el asesinato de su hermano, a quien dio muerte en una terrible confusión. Así, en la tercera jornada, como ya veíamos, una acotación nos informa de que Rugero está encerrado en una torre con cadenas (“*Sale Rugero en la torre con prisiones*” [Rojas Zorrilla, 2007: 260, v. 2734+]). Lo curioso en esta comedia es que no solo sabemos de la situación del protagonista por sus propias palabras, sino que Casandra, su enamorada, completa este retrato del cautivo aportando una imagen desde otra estancia del edificio, añadiendo información de cómo vive este sus últimos momentos antes de ser ajusticiado:

Señor, yo entraba  
por esa cuadra primera  
a pedir segunda vez  
el suplicio a la sentencia,  
y vi al príncipe Rugero  
desde esa torre soberbia  
formar los últimos pasos  
y las últimas querellas.  
Ya le llevan al suplicio  
Y ya al castigo le llevan.  
(Rojas Zorrilla, 2007: 272, vv. 3131-3140)

En *Persiles y Sigismunda* y *Morir pensando matar* encontramos también a dos caballeros prisioneros en una torre por causa de amores prohibidos que entran en conflicto con los intereses de poder de los mandatarios. En el primer caso, Leopoldo, rey de Dalmacia, no se muestra compasivo y, castigando a Persiles por usurparle el cariño de Sigismunda, a quién él amaba, encierra al transilvano en una torre y ella, por su parte, es conducida obligada a palacio, donde será recluida:



En esta torre poned  
a Persiles, pues dispongo  
que en eterna prisión libre  
su castigo y mis enojos;  
y a Sigismunda llevad  
a mi palacio. Así logro  
que vea ser su castigo  
el que pensó ser su esposo.  
(Rojas Zorrilla, 2009: 261, vv. 1864-1871)

Por su parte, Rosimunda, en *Morir pensando matar*, sentencia a Flabio en la segunda jornada con la misma condena, en su caso, por fines políticos entremezclados con intereses amorosos (Rojas Zorrilla, 2002: JII, vv. 810 y ss.).

Sin embargo, lo que une a los dos títulos últimos mencionados tiene que ver con otro de los lugares comunes que identifican las escenas de cautivos en torres y castillos: los largos e íntimos monólogos en los que el protagonista se lamenta de su situación y clama a la naturaleza o a la divinidad por recuperar la libertad. Casos paradigmáticos son los dos soliloquios de Segismundo en la torre de *La vida es sueño*, en los que se lamenta de una falta de libertad de la que sí gozan el resto de animales y en los que se plantea su propia existencia en términos de realidad o sueño. Pues bien, *Persiles y Sigismunda* y *Morir pensando matar* nos ofrecen dos extensos monólogos henchidos de angustia y dolor en los que los protagonistas hacen partícipes a los espectadores de las vivencias habidas en la torre y de los sentimientos derivados de ellas. Y al igual que Segismundo, tanto Persiles como Flabio se lamentan de lo mutable de la fortuna y la mala estrella que los ha acompañado hasta allí.

*Persiles y Sigismunda*  
Estrella mía, oh tú, luciente y bella,  
que aún no sé si eres mía siendo estrella;  
tú, que fija pareces y constante,  
y solo por ser mía eres errante,  
de tu inconstancia y variedad apelo  
al lucero mayor que hay en el cielo.  
Un año habrá que solo esta cadena  
ha escuchado mis males pena a pena,  
y, con ser hierro, tanto se ha templado  
que de puro sentir las se ha gastado.  
Mira, estrella, no pido que me ayudes,  
pídote solo ya que no te mudes,  
porque me sueles dar consuelos tales  
que luego me las truecas a otros males,



porque como nació tan desdichado  
que el mismo mal me añada otro cuidado,  
cuando benigna a mi favor te mudas,  
me dañás con lo mismo que me ayudas.

(...)

Seis años ha que, huyendo de mi vida,  
la muerte en la fortuna retraída  
no se atreve, ¡oh, lo que halla un desdichado!,  
al verme de trabajos pertrechados.

(...)

En este zaguán, que es de palacio,  
atado a esta cadena, tan despacio,  
me viene a ver el tiempo y tan esquivo  
que tardo en morir más cuanto más vivo.  
(Rojas Zorrilla, 2009: 263-264, vv. 1892-1925)

#### *Morir pensando matar*

Sin esperanza, solo, aprisionado,  
a merced juzgo el tiempo que he vivido  
vida que a un poderoso dé cuidado,  
adonde el desengaño está escondido  
de tan gran tiranía en que ha fundado.

(...)

Mas aunque viva, mi desdicha es tanta  
que no espero consuelo en mi tormento.  
Aprisionado el pajarillo canta  
con la esperanza de volar contento;  
tal tienta la prisión, tal vez quebranta  
sus hierros, y su pluma por el viento  
vence en colores a la primavera;  
mas ¿qué mucho que cante quien espera?  
Libre un arroyo va por el estío,  
la campaña entre flores discurriendo,  
y en las prisiones del diciembre frío,  
preso después su curso enmudeciendo.  
Esto, pues, le sucede en lo sombrío,  
que si al sol, que entre sí se va riendo,  
el agua que en el centro va ligera;  
mas ¿qué mucho que ría quien espera?

(...)

Levántase en el mar una importuna  
borrasca, en que turbado el pasajero,  
aún no le queda confianza alguna  
de verse libre del embate fiero.  
Ya se mira en la esfera de la luna  
el bajel, ya en el centro el marinero  
se esfuerza, ya se juzga en la ribera;  
mas ¿qué mucho que esfuerce quien espera?  
Cada cual canta, ríe, alienta, esfuerza;  
en la prisión asiste la esperanza,  
contra el invierno el sol muestra su fuerza,  
síguese a la tormenta la bonanza,



la esclavitud con el rescate es fuerza  
que se acabe; y, en fin, remedio alcanza  
pájaro, arroyo, esclavo y marinero.  
Solo yo ni le alcanzo, ni le espero.  
(Rojas Zorrilla, 2002: JIII, vv. 388-435)

Lo sobrenatural tinta el espacio de la celda en la construcción fortificada en *El mejor amigo, el muerto*. La segunda jornada de esta pieza escrita en colaboración entre Luis de Belmonte, Rojas Zorrilla y Calderón de la Barca, se abre con una interesante y sorprendente escena carcelaria protagonizada por Bonete y Tibaldo, acompañantes de don Juan en la celda, todos ellos apresados por la reina de Inglaterra al creerles contrarios suyos y simpatizantes del enemigo príncipe irlandés. Después de ser condenados a muerte, el destino les tiene preparada una sorpresa que convierte la celda en un espacio propicio para los fenómenos paranormales: el fantasma de Lidoro se presenta ante don Juan para agradecerle la generosidad con que recogió su cuerpo y pagó sus deudas al comienzo de la comedia<sup>11</sup> y, como fiel servidor, lo libera de las cadenas que lo atormentan: “que en este y en cualquier riesgo / en que estéis, he de libraros, / porque para todo tengo / permisión de quien tenéis / muy obligado” (Rojas Zorrilla, 1850: 478a-b).

Julia y Alejandro son la pareja protagonista de *Los bandos de Verona*, una pieza inspirada en las mismas fuentes de la shakespeariana *Romeo y Julieta*, que narra la historia de unos personajes sumidos en un conflicto interfamiliar que enfrenta a dos clanes en territorios vénetos. En ella, el castillo familiar de los Capelete, cuya torre es ocupada por una estancia utilizada a modo de prisión, pasa de ser espacio para la privación de la libertad, sitio para el refugio y, finalmente, foco de las luchas entre ambos bandos. Antonio Capelete, padre de la dama, es quien lo presenta al espectador, dando detalles de su fisonomía y funcionalidad:

En este hermoso castillo,

---

<sup>11</sup> Recordemos que la historia comienza en la playa de Plemúa (Plymouth), donde el barco que traía a Lidoro encalla. El accidente deja al personaje gravemente herido y es don Juan quien lo atiende y le ayuda a enterrar a su acompañante.





que en forma piramidal  
con las nubes en el cielo  
logra obscura vecindad,  
que de nuestros Capeletes  
defensa heroica será,  
en prolija prisión quiero  
y en profunda obscuridad,  
que de los rayos del día  
no logre la luz solar.  
(Rojas Zorrilla, 2012: 303, vv. 2631-2640)

El castillo se consolida a lo largo de la pieza, y desde la intervención anterior mostrada, en emblema de los Capeletes, una de las familias más influyentes del territorio: “lleguemos a este castillo, / fuerza de los Capeletes” (Rojas Zorrilla, 2012: 306, vv. 2721-2722). Como tal, tras un primer intento de uso como prisión para Alejandro, el cabeza de los Capeletes (Antonio) decide utilizarlo como refugio para su hija, intentando evitar así que se produzca el encuentro entre ambos amantes y, consecuentemente, pueda perderla definitivamente (Rojas Zorrilla, 2012: 310, vv. 2827 y ss.). Sin embargo, tal treta se le vuelve en contra, pues Alejandro, creyendo que Julia yace inerte dentro de la construcción gracias a unas noticias falsas lanzadas por el propio Antonio Capelete, decide convertir la torre en una “pila de piedras”, echándola abajo a golpe de artillería. En un momento en que la acción se precipita tan violentamente (con poco cuidado por parte de Rojas), resultan curiosas las intervenciones de Guardainfante, gracioso de la pieza, quien se atreve con una descripción grotesca de la torre con el fin de hacer creer a su amo en la facilidad de la empresa que quiere emprender. Así, incide en numerosas ocasiones en la pequeñez de la construcción, como vemos, por ejemplo, en los siguientes versos: “Yo he entrado dentro, / y es tan pequeña que en ella / no caben cien hombres” (Rojas Zorrilla, 2012: 311, vv. 2872-2874); o en la siguiente afirmación: “No, por cierto, / porque ellos la llaman torre, / y es palomar” (Rojas Zorrilla, 2012: 312, vv. 2878-2880). Rojas Zorrilla intenta rebajar la tensión dramática con unas intervenciones que, en realidad, no hacen sino desviar la atención sobre la acción principal.

Esta multiplicidad simbólica de la torre o el castillo la encontramos también en *El Caín de Cataluña*, cuya torre del agua comienza siendo el epicentro de la



historia de amor entre Constanza y don Ramón para pasar a convertirse en lugar de refugio, prisión y, finalmente, como en el caso anterior, escenario de la lucha y la rebelión. En ella se encuentra encerrado, en la tercera jornada, Berenguel, uno de los hijos del conde, quien ha dado muerte a su propio hermano. En torno a él se agolpan dos focos de violencia que quieren vengar tal ofensa, y es la torre el espacio perfecto dada la imposibilidad del reo de escapar. De esta manera, se concentran allí soldados con arcabuces que quieren acabar con su vida (“A la torre en que está preso / entremos todos, y en él / tomemos justa venganza” [Rojas Zorrilla, 1952]: 288c), así como una turba enfurecida que representa al pueblo del condado catalán (Rojas Zorrilla, 1952: 292b).

La naturaleza de la escena que ocurre en los muros de la torre hace de *El médico de su amor* uno de los casos más destacados de la nómina que estamos desarrollando. Esta comedia, que localiza su acción en Ferrara, tiene como protagonista femenina a Nisea, dama ultrajada que recibe en palacio, sin saberlo, a quien ha gozado de su favor (don Félix), que finge ser médico para poder introducirse cada día en sus aposentos. El tercero en discordia es don Juan, caballero de la corte ferrarese que se revela desde el principio como el verdadero amante de la dama. Pues bien, ya en la tercera jornada Rodolfo, padre de Nisea, conoce por una carta de su propia hija que el médico es un impostor que, aprovechando la noche, gozó carnalmente de ella. Visiblemente enojado por la fuerte afrenta que dicho acto ocasiona a su honor, manda a don Juan prender a don Félix y encerrarlo en la torre de palacio como castigo («Óyeme, don Juan, advierte / con prisiones y con guarda / a Feliciano me guarda / ponle en la torre más fuerte» [Rojas Zorrilla, s.a.: D3r]), algo que jamás llegará a ocurrir.

Ignorando que el caballero nunca llegó a ser hecho prisionero, Nisea y Clavela (segunda dama) se presentan por separado en la torre vestidas de hombre<sup>12</sup> con el fin de hablar con él como pretendientes a su amor:

---

<sup>12</sup> Algunos críticos han fijado su atención en estas escenas en las que la mujer utiliza el disfraz varonil para poder internarse sin problemas en espacios eminentemente masculinos. Para profundizar en el tema véanse Amezcua (1983: 1538 y 1987: 43), McKendrick (1991: 129).



*Sale Nisea, sola de noche, con capa y espada, en hábito de hombre.*

NISEA. Preso el príncipe quedó  
aquí, y don Juan en su guarda,  
que es lo que el alma acobarda  
para que le vea yo.  
Hablarle pretendo así  
para ver el desengaño  
que tanto teme mi daño;  
mas no sé quién viene allí.

*Sale Clavela de noche sola, en hábito de hombre, con capa y espada.*

CLAVELA. Aquí en aqueste castillo  
hoy presa el alma que adoro  
trajeron. La causa ignora,  
si de ella me maravillo,  
y de este modo encubierta  
viene a verle mi deseo.  
¡Ay de mí, que un hombre veo!  
el pie a moverse no acierta.  
(Rojas Zorrilla, s. a.: f. D3v)

Este fortuito encuentro desemboca en un duelo entre ambas damas que es frenado por Ribera, el lacayo de don Félix, quien les indica que la lucha es un tanto absurda si tienen en cuenta que se ha producido por un hombre que no se encuentra allí encerrado.

Terminamos este recorrido fijando nuestra atención en *Los áspides de Cleopatra*. En ella se narran las aventuras amorosas y geopolíticas de Cleopatra, Marco Antonio y Julio César. Y, ¿cuál es aquí la función del castillo? Además de la connotación más reiterada en las piezas rojianas, a saber, la de prisión (“En ese hermoso castillo, / antes de Egipto y ya nuestro, / de ti, el más cruel alcaide, / será Antonio el prisionero” [Rojas Zorrilla, 2017: 283, vv. 2541-2544]), esta fortificación se convierte también en el refugio amoroso de Antonio y Cleopatra, el espacio íntimo en el que pueden entregarse libremente al amor. No obstante, también se erige como un islote en medio del campo de batalla, como evidencia el militar y político romano, quien sale de él para enfrentarse a su destino bélico: “Salí del castillo al campo, / que el oro es llave que ha abierto / los alcázares más altos. / En ese monte ha de estar / con cien soldados Otavio...” (Rojas Zorrilla, 2017: 295, vv. 2845 y ss.).



## Cierre

A la luz de las comedias analizadas podríamos decir que Rojas, al igual que otros compañeros de generación, sintieron una predilección especial para localizar en torres y castillos un gran número de escenas de gran importancia en el devenir argumental. Es más, encontramos ejemplos como *El Caín de Cataluña*, *El médico de su amor* o *Los bandos de Verona* en los que estas arquitecturas se convierten en elementos indispensables en la construcción dramática y en torno a los cuales se estructura gran parte de la acción.

Además de esta fuerza escénica tramoyista, ha quedado patente que nuestro dramaturgo utiliza el mismo catálogo simbólico oculto que utilizaron sus predecesores y sus coetáneos, pues toma de la tradición el uso de la torre y del castillo como espacio de prisión. No obstante, los ejemplos presentados también demuestran que fue capaz de ampliar el abanico significativo de dichos espacios para adecuarlos a cuadros en los que era preciso encontrar un lugar para el refugio, la lucha o, incluso, el encuentro amoroso.

## BIBLIOGRAFÍA

- AMEZCUA, José (1983). "Notas sobre el espacio en algunas obras de Calderón". En Luciano García Lorenzo (dir.), *Calderón. Actas del «Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro»*. Madrid: CSIC, pp. 1533-1543.
- AMEZCUA, José (1987). "El espacio simbólico: el caso del teatro español del Siglo de Oro", *Acta poética*, 7, pp. 37-48.
- ARELLANO, Ignacio (2001). "Espacios dramáticos en los dramas de Calderón". En Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello (eds.), *Calderón: sistema dramático y técnicas escénicas. Actas de las XXIII Jornadas de teatro clásico, Almagro, 11, 12 y 13 de julio de 2000*. Almagro: Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 77-106.
- COOPER, Edward (1991). *Castillos Señoriales en la Corona de Castilla*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- FILANGIERI, Riccardo [1934] (1964). *Castel Nuovo. Reggia angioina ed aragonese di Napoli*. Napoli: L'Arte Tipografica.
- GÓMEZ RUBIO, Gemma (2008). *La configuración de las tragedias de Francisco de Rojas Zorrilla* [tesis doctoral]. Ciudad Real: Universidad de Castilla-La Mancha.
- GONZÁLEZ, Aurelio (2006). "La creación del espacio. Mecanismo dramático en el teatro del Siglo de Oro". En Anthony Close y Sandra M<sup>a</sup> Fernández (eds.), *Edad de oro cantabrigense: Actas del VII Congreso de la Asociación*



- Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*. Madrid: Asociación Internacional Siglo de Oro, pp. 61-75.
- GUTIÉRREZ GIL, Alberto (2015a). "Comedias palatinas". En Rafael González Cañal (ed.), *El universo dramático de Rojas Zorrilla*. Valladolid: Universidad de Valladolid, pp. 51-66.
- GUTIÉRREZ GIL, Alberto; GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael (2015b). "Las comedias palatinas de Rojas Zorrilla y Enríquez Gómez", *Cuadernos de Teatro Clásico*, 31, Compañía Nacional de Teatro Clásico, pp. 231-255.
- GUTIÉRREZ GIL, Alberto (2015c). *La comedia palatina en Francisco de Rojas Zorrilla* [tesis doctoral]. Ciudad Real: Universidad de Castilla-La Mancha.
- MCKENDRICK, Melveena (1991). "El espacio simbólico en Calderón". En Hans Flasche (ed.), *Hacia Calderón. Noveno coloquio anglogermano*. Stuttgart: Franz Steiner, pp. 123-131.
- PARKER, Alexander A. (1964). "Metáfora y símbolo en la interpretación de Calderón". En *Actas del Primer Congreso Internacional de Hispanistas celebrado en Oxford del 6 al 11 de septiembre de 1962*. Oxford: The Dolphin Book Co, pp. 141-160.
- REGUEIRO, José María (1996). *Espacios dramáticos en el teatro español medieval, renacentista y barroco*. Kassel: Edition Reichenberger.
- REYES PEÑA, Mercedes de los (2003). "Vida y martirio de Santa Bárbara, una comedia inédita de la colección teatral del conde de Gondomar", *Criticón*, 87-88-89, pp. 745-764.
- ROJAS ZORRILLA, Francisco de (s. a.). *El médico de su amor*. S. I. Ejemplar de la suelta: Friburgo, Biblioteca de la Universidad de Friburgo, E 1032, n-45.
- ROJAS ZORRILLA, Francisco de; BELMONTE, Luis de; CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (1850). *El mejor amigo el muerto*. En Pedro Calderón de la Barca. *Comedias escogidas. Tomo IV*, Juan Eugenio de Hartzenbusch (ed.). Madrid: M. Rivadeneyra, Biblioteca de Autores Españoles desde la formación del lenguaje hasta nuestros días, XIV.
- ROJAS ZORRILLA, Francisco de (1952). *Comedias escogidas*. Ramón de Mesonero Romanos (ed.). Madrid: Atlas, Biblioteca de Autores Españoles desde la formación del lenguaje hasta nuestros días, LIV.
- ROJAS ZORRILLA, Francisco de [1642] (2002). *Morir pensando matar*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <http://www.cervantesvirtual.com/obra/morir-pensando-matar--0/>
- ROJAS ZORRILLA, Francisco de (2007). *Obras completas I. Primera parte de comedias*. Elena E. Marcello (coord.). Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, Colección Ediciones Críticas, 5.
- ROJAS ZORRILLA, Francisco de (2007). *Obras completas II. Primera parte de comedias*. Juan José Pastor Comín (coord.). Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, Colección Ediciones Críticas, 6.
- ROJAS ZORRILLA, Francisco de (2012). *Obras completas IV. Segunda parte de comedias*. Milagros Rodríguez Cáceres (coord.). Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, Colección Ediciones Críticas, 11.
- ROJAS ZORRILLA, Francisco de (2017). *Obras completas VI. Segunda parte de comedias*. Milagros Rodríguez Cáceres (coord.). Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, Colección Ediciones Críticas, 23.



- RUBIERA FERNÁNDEZ, Javier (1999). “La poética del espacio en la comedia barroca”, *Edad de Oro*, XXIII, pp. 279-294.
- RUBIERA FERNÁNDEZ, Javier (2005). *La construcción del espacio en la comedia española del Siglo de Oro*. Madrid: Arco Libros.
- RUBIO TOVAR, Joaquín (1993). “El castillo en la literatura”. En *Castillos, fortificaciones y recintos amurallados de la Comunidad de Madrid*. Madrid: Consejería de Educación y Cultura, Dirección General de Patrimonio Cultural, pp. 57-65. Recuperado de <https://ebuah.uah.es/dspace/bitstream/handle/10017/6871/Castillo%20literatura.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- VALERA AGÜÍ, Enrique (1999). “Fortificación medieval y simbolismo. Algunas consideraciones metodológicas”, *Medievalismo: Boletín de la Sociedad Española de Estudios Medievales*, 9, pp. 41-62. Recuperado de <https://digitum.um.es/xmlui/bitstream/10201/35493/1/52351-222981-1-PB.pdf>

Fecha de recepción: 2 de febrero de 2019

Fecha de aceptación: 30 de abril de 2019