

*A vueltas con la taxonomía: «La traición busca el castigo» de Rojas Zorrilla**

Felipe B. Pedraza Jiménez

UNIVERSIDAD DE CASTILLA-LA MANCHA

LA CUESTIÓN TAXONÓMICA

A raíz de ciertos desvaríos de algunos representantes de la crítica anglosajona a la hora de comentar y valorar las comedias calderonianas, se ha producido en los estudios del teatro del Siglo de Oro una saludable reacción que ha reivindicado algo tan evidente como la importancia del estatuto genérico en la interpretación de cualquier obra literaria¹. Es obvio, pero hay que repetirlo, que «el espectador [...] sabía que tenía que esperar cosas muy distintas cuando en el 'rótulo' le anunciaban una tragedia y cuando le anunciaban una comedia» [Blanco, 1998: 41]. De acuerdo con este tipo de afirmaciones —a mi entender, poco susceptibles de contradicción—, los

¹ Este artículo forma parte del proyecto de investigación BFF 2002-04092 C-04, aprobado y financiado por el Ministerio de Ciencia y Tecnología.

¹ Entre las varias aportaciones que se podrían traer a colación, creo que se deben destacar las de Marc Vitse [1990: 306-341] y las de Ignacio Arellano. Este último ha tratado este asunto en varios de sus artículos. Son de especial interés: «Metodología y recepción. Lecturas trágicas de comedias cómicas» y «La comedia de capa y espada. Convenciones y rasgos genéricos», ahora reunidos en libro [Arellano, 1999]. Es muy útil la amplia bibliografía recogida en este volumen (pp. 317-343). Una síntesis de estos postulados se encontrará también en su *Historia del teatro español del siglo XVII* [Arellano, 1995: 129-139]. Aunque no se ocupa estrictamente de esta cuestión, aporta muchos datos y una interesante perspectiva Margarete Newels [1974].

más penetrantes análisis de las últimas décadas han puesto un particular énfasis en la necesidad de distinguir, diferenciar, clasificar y ordenar sistemáticamente el legado oceánico e ingobernable de la comedia española.

Esta tarea es fácil, hacedera y necesaria si nos conformamos con establecer las grandes variedades tonales de la comedia, que creo muy relevantes para su adecuada interpretación; pero me parece empresa quimérica e imposible si aspira a fijar una rejilla en la que por medio de nítidas oposiciones se discrimine y segregue de forma convincente todo el corpus de la comedia o, al menos, la parte más conocida de él².

LOS TEÓRICOS ÁUREOS

Desde el Siglo de Oro han llegado a nosotros diversos ensayos y apuntes sobre las variedades de la comedia. En general, son esquemáticos, pobres y las más de las veces incapaces de despegarse de las nociones aristotélicas. Muchos de ellos, valiéndose de la autoridad de *La Celestina* y del neologismo jocoso de Plauto, añaden a la tradicional división entre comedia y tragedia el nuevo género de la tragicomedia³. Incluso, como señaló Ricardo Turia, este último género viene a subsumir a los otros dos:

Ninguna comedia de cuantas se representan en España lo es, sino tragicomedia, que es un mixto formado de lo cómico y lo trágico, tomando deste las personas graves, la acción grande, el terror y la conmisericordia, y de aquel el negocio particular, la risa y los donaires; y nadie tenga por impropiedad esta mixtura, pues no repugna a la naturaleza y al arte poético que en una misma fábula concurren personas graves y humildes. [Turia, en Sánchez y Porqueras, 1972: 177]

El párrafo parece glosa y desarrollo de los versos del *Arte nuevo*:

² Ya el conde de Schack [1885-1887: II, 217-233] criticó el aluvión de nombres (unos arbitrarios, otros anacrónicos, los más sin tradición ni fundamento) con los que se ha bautizado a las variadas especies de la comedia española. Sus inventores —ironiza von Schack— pretenden haber alcanzado una nomenclatura «tan exacta [que] abraza de tal modo las varias clases de comedias, así en su fondo como en su forma, y las determina con tanto rigor, que no puede haber ninguna que no esté comprendida en ella, y no pertenezca a esta o la otra clase».

³ Para el origen del término, su implantación en el siglo XVI y sus relaciones con la comedia española, *vid.* Newels [1974: 125-152].

Lo trágico y lo cómico mezclado,
y Terencio con Séneca, aunque sea
como otro Minotauro de Pasife,
harán grave una parte, otra ridícula;
que aquesta variedad deleita mucho.
Buen ejemplo nos da naturaleza,
que por tal variedad tiene belleza. [vv. 174-180]

Para Carlos Boyl la división entre los tres grandes géneros dramáticos es clara y meridiana:

La comedia es una traza
que desde que se comienza
hasta el fin, todo es amores,
todo gusto, todo fiestas.
La tragicomedia es
un principio cuya tela
(aunque para en alegrías)
en mortal desdicha empieza.
La tragedia es todo Marte,
todo muertes, todo guerras,
que por eso a las desgracias
las suelen llamar tragedias.
[Boyl, en Sánchez y Porqueras, 1972: 181-182]

Sin embargo, semejante clasificación teórica no parece responder a la práctica de la época. Sin duda, la definición de tragicomedia es la más problemática y conflictiva. Lope —¿qué mejor ejemplo?— no siempre llama tragicomedias a las obras que empiezan en «mortal desdicha» y acaban en alegrías⁴. Hoy tenemos la impresión de que es justamente al contrario: da ese nombre a las piezas que arrancan en fiestas y regocijos y se rematan en situaciones graves y luctuosas. *Peribáñez* y *El caballero de Olmedo* son dos obras, hoy bien conocidas, a cuyo título el poeta, con clara conciencia de lo que hacía, añadió el rótulo de *tragicomedia*. Ambas arrancan en un marco festivo: la primera, en una alegre boda de campesinos; la segunda, en una feria, buscando novia. La acción principal se cierra con dos hechos luctuosos: las muertes de don Fadrique (que es el antagonista, pero no tan malo que no merezca

⁴ Sobre los subtítulos de *tragedia* y *tragicomedia* que Lope puso a sus obras, trató extensa y concienzudamente Morby [1943].

la conmiseración del espectador) y de don Alonso (que es el admirable protagonista del drama). Estas violentas clausuras de la acción central han de completarse con una segunda oportunidad para el orden y la equidad. El rey, como *deus ex machina*, restablece la justicia, en la medida en que es posible (la muerte, evidentemente, no tiene vuelta atrás), mediante el perdón y el premio para el labrador que se ha visto compelido a la agresión en defensa de su dignidad atropellada, y mediante el castigo de los asesinos de don Alonso.

José de Pellicer se acerca más a la práctica creativa cuando asevera que «aquella donde muere el héroe, que es el primer galán, es tragicomedia». Las otras dos categorías se establecen en razón de los personajes que en ellas intervienen: «aquella donde se introduce rey es tragedia [...] y solo propiamente se llama comedia la que consta de caso que acontece entre particulares donde no hay príncipe absoluto» [Pellicer, en Sánchez y Porqueras, 1972: 269].

Aunque no siempre resulta fácil saber cuál es el primer galán, la definición de Pellicer parece que nos lleva a incluir en el cómputo de las tragicomedias piezas como *Fuenteovejuna*, donde muere el comendador; *El mejor alcalde, el rey*, donde ajustician a don Tello; *El burlador de Sevilla*, donde el protagonista se hunde en las profundidades arrastrado por la mano de piedra del comendador Ulloa; *El pintor de su deshonra*, en la que don Álvaro cae abatido por los tiros de la pistola de don Juan de Roca, etcétera, etcétera. Pero Francisco de Barreda ya dictaminó en 1622, aludiendo sin duda a este tipo de piezas y contrastándolas con las del mundo antiguo: «más bien lograda está hoy la tragedia, o sea tragicomedia o tragedia, que eso es disputar sobre el nombre» [Barreda, en Sánchez y Porqueras, 1972: 221].

Caramuel, con buen sentido, fija ciertas relaciones entre las denominaciones de los grandes moldes genéricos en nuestro Siglo de Oro:

omnis enim tragoedia est comoedia, non contra. Est autem comoedia alicuius historiae, aut fabulae repraesentatio. Et habet exitum felicem, infelicemve. Si primum nomen comoedia retinet: si secundum *comoedia tragica, tragicomedia, et tragoedia* vocatur. Haec est vera vocum distinctio, quidquid alii aliter arguentur⁵.

⁵ Caramuel: *Primus calamus*, en Sánchez y Porqueras [1972: 299]. Los mismos editores imprimen, unas páginas más allá, la traducción del padre José Alcázar en su *Ortografía castellana*: «Toda tragedia es comedia, pero no toda comedia es tragedia. Comedia es la representación de alguna historia o fábula. Si tiene el fin feliz, retiene el nombre de comedia y si infeliz, se llama comedia trágica o tragicomedia» [en Sánchez y Porqueras, 1972: 332]. La frase final: «Esta es la verdadera distinción entre los términos, a pesar de que otros propelen lo contrario». Para una nueva traducción del texto de Caramuel, *vid.* Hernández Nieto [1976].

La distinción es, en general, clara; pero, a poco que ahondemos, nos encontraremos con la dificultad de definir el concepto de final feliz: ¿entra dentro de esta categoría el remate con la muerte violenta de un malvado?, ¿o el martirio de un santo?, ¿o el asesinato del héroe vindicado por la justicia regia? Creemos intuir que Caramuel incluía las obras que se cerraban con estos lances en los dominios de la *comedia trágica*, *tragicomedia* o *tragedia*. ¿Cabría preguntarse si metía en el mismo saco de la *comedia* a todas las piezas que acababan en boda? ¿Eran comedias en el mismo plano *La dama duende* y *La vida es sueño*?

Lo cierto es que, al margen de ocasionales aciertos, los planteamientos clasificatorios de la mayor parte de nuestros teóricos áureos están demasiado apegados a los patrones clásicos y se ven constantemente contradichos por la realidad poética de la comedia española. De ahí que los modernos taxónomos hayan vuelto sus ojos y sus oídos a los dos autores que con mayor agudeza se enfrentaron a este asunto en el Siglo de Oro. Cristóbal Suárez de Figueroa (*El pasajero*, 1617) fue quizá uno de los escasos tratadistas que, a pesar de su aristotelismo, supo mirar más a la realidad que a Aristóteles en esta materia de la clasificación genérica. Bien conocida es su distinción:

Dos caminos tendréis por donde enderezar los pasos cómicos en materia de trazas. Al uno llaman comedia de cuerpo; al otro de ingenio, o sea de capa y espada. En las de cuerpo, que sin las de reyes de Hungría o príncipes de Transilvania, suelen ser de vidas de santos, intervienen varias tramoyas o apariencias, singulares añagazas para que reincida el poblacho tres y cuatro veces con crecido provecho del autor. [Suárez de Figueroa, 1913: 75]

Bien conocida es la clasificación propuesta por Francisco de Bances Candamo [1970: 33]. Divide las comedias en *historiales* y *amatorias*. Como avisó Vítse [1990: 309], esta inicial división pone el acento en la fuente: las amatorias «son pura invención o idea sin fundamento de verdad» frente a las que tienen como origen hechos documentados. Estamos ante una reelaboración de ideas recibidas; parte de un traído y llevado texto de Donato en los preliminares de sus comentarios a Terencio: «omnis comoedia de fictis est argumentis, tragoedia sæpe ab historica fide petitur». Esta formulación, deudora a su vez de las doctrinas aristotélicas, es la que Lope traslada mecánicamente a la sección de su *Arte nuevo* que se ocupa, para pasto de eruditos de medio pelo, del arte antiguo:

Por argumento la tragedia tiene
la historia, y la comedia el fingimiento... [vv. 111-112]

A pesar de repetirlo Lope, y tantos otros, no parece que la clave diferencial a la hora de la creación poética y espectacular fuera el origen fantástico o histórico del argumento⁶. De hecho, el razonamiento de Bances Candamo acaba desligando la fuente del tono dramático. Recordemos que las comedias amatorias «se dividen en las que llaman de capa y espada y en las que llaman de fábrica». Las *comedias de fábrica* son «aquellas que llevan algún particular intento que probar con el suceso», es decir, las que pretenden transmitir una determinada enseñanza moral, una «tesis», para decirlo en términos decimonónicos. Otros elementos se añaden a esta inicial caracterización:

...sus personajes son reyes, príncipes, generales, duques, etcétera, y personas preeminentes sin nombre determinado y conocido en las historias, cuyo artificio consiste en varios acasos de la fortuna, largas peregrinaciones, duelos de gran fama, altas conquistas, elevados amores y, en fin, sucesos extraños, y más altos y peregrinos que aquellos que suceden en los lances que poco ha llamé caseros [los de las comedias de capa y espada]. [Bances, 1970: 33]

Las *comedias de fábrica* son, pues, como deducía Vitse [1990: 319], las que en el siglo XVIII se llamarán *comedias heroicas*. Al desarrollar las ideas sobre este género, nos dice que

el argumento [...] suele ser una competencia por una princesa entre personas reales, con aquel majestuoso decoro que conviene a los personajes que introducen, mayormente si son reyes o reinas, o damas de palacio. [Bances, 1970: 34]

Propone como ejemplo de este respeto a las figuras regias *El conde de Essex* (es decir, *Dar la vida por su dama o el conde de Sex* de Antonio Coello), donde Isabel I de Inglaterra aparece tratada con la debida consideración, «aunque ninguna reina ha sido más torpe» que ella. Sin duda, el argumento de esta tragedia es apócrifo (invención del poeta a partir de una tradición preexistente); pero no está claro que fuera sentido como tal por sus espectadores. También el argumento de *El castigo sin venganza* es invención de Lope (con la referencia novelesca de Bandello), pero el poeta se cuida bien en el prólogo de subrayar: «su historia estuvo escrita en lengua latina, alemana, toscana y castellana» [Lope, 1999: 75], jugando anfibiológicamente con el término *historia* («relato ficticio» o «narración de hechos reales»).

⁶ Vitse [1990: 308] ya señaló cómo Caramuel se había percatado del error de Lope (más que de Lope, de la fuente que copiaba en ese momento): «Non assentior: nam in comoediis historiae, et in tragoediis possunt fabulae representari» [Caramuel, en Sánchez y Porqueras, 1972: 299].

No parece que Isabel I reúna las características que el propio Bances había establecido para los personajes de la comedias de fábrica, ya que tiene «nombre determinado y conocido en las historias». ¡Y tan conocido!

Tampoco resulta pertinente colocar este género de comedias (sobre todo si el modelo es *Dar la vida por su dama*) en el mismo saco que las de capa y espada, y en contraste con las historiales.

Más adelante, al hablar de «las comedias de historia», don Francisco Antonio acaba de liarse y de liarnos [Bances, 1970: 35]. Trae a colación —no está claro si como ejemplo de este género— la comedia *Cada cual lo que le toca* de Rojas. El argumento de esta singular pieza no parece pertenecer a la historia documentada o tenida por tal. Sus personajes son «caballeros particulares» y la acción se desarrolla en el ámbito doméstico y cercano a los primeros espectadores. Lo único que la vincula a los dramas historiales es su sentido trágico.

LA PLURALIDAD DE MARCAS GENÉRICAS

De los casos aducidos parece desprenderse que en nuestro Siglo de Oro los teóricos de la comedia no supieron dar forma y sentido a una razonable taxonomía. Estoy convencido, sin embargo, de que los creadores tenían muy asumida una variedad de géneros, si no clara, sí razonablemente delimitados. Quizá el problema para los taxónomos es que, en vez de una rejilla o unos compartimentos estancos en los que han de caber todas las piezas, los poetas contaban con unas marcas, comúnmente agavilladas, que determinaban cierta caracterización dramática, más flexible y viva que la exigida por un riguroso sistema clasificatorio.

Entre esas marcas, la central es evidentemente la *tonalidad*, es decir, el *sentido cómico* (risueño, esperanzado, optimista, intrascendente) o *trágico* (luctuoso, grave, doloroso, trascendente) de la acción. A pesar de ser el signo más relevante, a veces aparece contradicho por otros hasta el punto de poner en serios aprietos al taxónomo, como veremos en este mismo artículo. La segunda es la *proximidad* o *lejantía* del espectador, efecto e impresión que se consigue fundamentalmente gracias al juego del tiempo y el espacio. La tercera y última para determinar los géneros comúnmente admitidos es la *índole social de los personajes*. Si bien se mira, esta última depende por completo de la segunda. Estadísticamente puede afirmarse (las

excepciones, si las hay, vendrán a confirmar la regla) que las piezas protagonizadas por señores absolutos siempre están situadas en unas coordenadas espacio-temporales alejadas del espectador. No obstante, frente a la oposición clásica entre individuos con poder jurisdiccional y personas particulares, en la comedia española es marca genérica (o subgenérica, si se prefiere) el protagonismo de señores de horca y cuchillo (reyes, duques, condes...), caballeros, villanos, criados, pícaros o gente del bronce.

Hay otras muchas marcas, perfectamente reconocibles por el espectador, que son redundantes y van ligadas, casi inexorablemente, a estas. Las más notables quizá sean las siguientes:

Fuente. Crónica o documento histórico o que merece crédito como tal para el autor y los espectadores, frente al argumento ficticio.

La violencia. Por lo común, la violencia grave (que puede parar en muertes y heridas de personajes honorables) se siente ligada a la tonalidad trágica y su ausencia a la cómica; pero en la comedia española esta marca actúa de forma más compleja. En textos, indudablemente cómicos, encontraremos graves riesgos, amenazas, desafíos... La presencia de armas blancas o de fuego, símbolos habituales de la violencia trágica, marcan, sin duda, el ámbito en que se mueve la pieza, pero no determinan su adscripción genérica.

Final. La alternativa casi inevitable (aunque en algunas piezas se evita de propósito) es el final luctuoso y triste con muerte de personajes relevantes, frente al final feliz, con la salvación de los protagonistas (si estamos ante una pieza de tonalidad trágica) o con la boda (en las piezas de tonalidad cómica).

Estilo. La comedia española se presenta siempre como yuxtaposición de estilos [*vid.* Pedraza, 2004a]; pero existen gradaciones según el predominio de un lenguaje noble y elevado, con referencias cultistas y presencia de versos largos, o el del habla coloquial e incluso vulgar y de germanías.

Intensidad cómica. En todas las comedias españolas aparecen elementos cómicos. Existe, sin embargo, una diferencia clara entre aquellas en que el sentido lúdico de la acción afecta a la mayor parte de sus componentes y aquellas otras en que la visión humorística, escéptica y risueña (a veces se trata de un humor sombrío) afecta solo a personajes y situaciones concretas [*vid.* Orejudo, 1996; y Llanos, 2002].

Los agentes cómicos. Ligada al punto anterior, hay una clara diferencia entre las obras en que la risa nace exclusivamente de la figura especializada en esta función, el gracioso, o de personajes despreciables (viejos verdes, avaros, alcahuete, putas y rufianes), y aquellas en que resultan cómicos los caballeros y damas [vid. Arellano, 1994].

El enredo. Es elemento discriminador la existencia de tramas «mezcladas de varios lances y tejidos con arte para tener suspenso al auditorio» [*Autoridades*]. En las comedias sin fundamento histórico, el poeta parece obligado a ofrecer un juego escénico caracterizado por la perfección constructiva, por un derroche de ingenio para enlazar y trabar numerosos lances, por la presencia de disfraces, falsas identidades, trueque de personalidades, escenas nocturnas, ocultación en habitaciones contiguas... [vid. Torres Nebrera, 1981; Zugasti, 1998]. Los desniveles de información entre personajes y espectador pesan, y mucho, en la caracterización genérica de las piezas [vid. Iglesias Feijoo, 1998; y Navarro Durán, 2002].

Honor frente a pundonor. Aunque honor y pundonor funcionan a veces como sinónimos, los creadores y los espectadores discriminan con razonable precisión según se trate de uno u otro. Las piezas de tonalidad trágica giran en torno al honor, atributo esencial a la dignidad de la persona. Las cómicas, en torno al pundonor, aquello en que las gentes «creen que consiste la honra, el honor o el crédito» [*Autoridades*]; ese puntillo (el diminutivo-despectivo marca la valoración del fenómeno) determina y con frecuencia violenta el comportamiento de los personajes a lo largo de la acción dramática; pero carece de fuerza para fijar el final: en el último momento se prescinde de él para ofrecer un broche pacífico y feliz a la pieza. También sirve a la discriminación genérica el que los personajes centrales desprecien el puntillo de honor o que este se presente de forma grotesca o irrisoria.

Matrimonio frente a soltería. En el teatro clásico español el matrimonio está indisolublemente ligado a la tragedia (a veces fuera del teatro también). La boda marca el fin del reino del juego y la burla. Por eso los dominios de la comedia se extienden hasta el matrimonio, y los del drama, tragicomedia o tragedia empiezan con él. Hay ocasiones en que el reino de la tragedia se adelanta al matrimonio: *El caballero de Olmedo*, *El alcalde de Zalamea*, *La estrella de Sevilla*..., y no pocos casos en que la comedia desplaza sus domi-

nios a la viudez, una forma de nueva soltería: *La viuda valenciana*, *La discreta enamorada*, *Los melindres de Belisa*, *La dama duende*... Sin embargo, el matrimonio (generalmente impuesto y mal recibido) está en el arranque de *El médico de su honra*, *El pintor de su deshonra*, *A secreto agravio secreta venganza*... Incluso los matrimonios felices llevan aparejado un destino trágico: *Peribáñez*, *El mejor alcalde, el rey*, *Del rey abajo ninguno*.

El «dramatis persona». Las dimensiones del elenco de personajes, entre los treinta y tantos y los siete u ocho, se unen también a otros rasgos para definir determinados géneros. Las piezas cómicas, salvo en las primeras décadas del teatro áureo, se caracterizan por la reducción del elenco.

Concentración o dispersión del espacio. La tendencia a concentrar la acción dramática en un espacio limitado (una casa, una ciudad, dos lugares vecinos) o desparramarla por un reino, un continente o varios de ellos, también contribuye a caracterizar genéricamente a la comedia cómica frente a la trágica [*vid.* Arellano, 1999: 42-52].

Concentración o dispersión del tiempo. La duración del tiempo de la acción (desde las dos o tres horas hasta la vida de varias generaciones o la yuxtaposición de hechos situados en distintas edades) es marca revelante asociada a determinados géneros. Las piezas cómicas tienden a desarrollarse en un tiempo concentrado; las trágicas propenden a extender el marco cronológico y cronométrico de la acción.

La onomástica. En la comedia española encontramos varios sistemas onomásticos: el medieval histórico español, el de los países y épocas en que se desarrolla la acción (debidamente castellanizado), el de la literatura de ficción italiana (novelas, libros de pastores, églogas, poemas caballerescos), el común en la España contemporánea de los autores, los nombres de capricho con que se bautiza a la figura del donaire... Con frecuencia aparecen mezclados y, junto a nombres tradicionales (Juan, Pedro o María), podemos encontrar un Leonido o una Fenisa y un gracioso de nombre estrafalario y humorístico. Pero el predominio de uno u otro sistema contribuye, sin duda, a la discriminación genérica [*vid.* Arellano, 1999: 62-63].

Estos rasgos se arraciman para caracterizar las subespecies dramáticas, variantes de los grandes géneros cultivadas en determinadas épocas o por determinados autores. Téngase en cuenta que cualquier taxonomía de la comedia áurea tropieza no solo con el carácter lábil e inasible de la creación literaria, sino también con la intensa evolución diacrónica de la comedia y su larga vida. En los ciento cincuenta o más años en que estuvo vigente el sistema lopesco, toda la comedia española y cada uno de sus géneros fueron cambiando. Cualquier división taxonómica y sus marcas discriminadoras han de estar referidas a un periodo, a un autor o un limitado corpus de obras. No hay modo humano de reducir el maremagno de la comedia a un único sistema clasificatorio.

LAS VARIANTES FUNDAMENTALES DE LA COMEDIA Y SUS MARCAS

Con todo, parece que los intentos de clasificación que hoy siguen mereciendo el crédito de estudiosos y lectores toman como marcas esenciales dos o tres de las que arriba hemos indicado. Por un lado, tenemos las *comedias trágicas* o *tragicómicas* (no disputemos sobre el nombre, aunque dentro del grupo se puedan establecer distinciones según la extensión e intensidad de los elementos graves y luctuosos); sus marcas fundamentales parecen claras: sentido trascendente de la acción, peligros graves, acontecimientos lamentables, tiempo remoto. El espacio geográfico no sirve eficazmente para la discriminación: estos dramas se sitúan indistintamente en el reino de Castilla, en el resto de España o en el extranjero. El marco social tampoco: lo mismo se ubican en un palacio que en las calles de una ciudad (recuérdese el deambular nocturno por Sevilla en *El médico de su honra*⁷) o en una villa o alquería. Tampoco la índole de los personajes, ya que hay dramas trágicos que tienen como protagonistas a señores absolutos (*El castigo sin venganza*, *La vida es sueño*, *Los cabellos de Absalón*, *Dar la vida por su dama*...), a caballeros particulares (*El caballero de Olmedo*, *El pintor de su deshonra*...), a labradores (*Peribáñez*, *Fuenteovejuna*, *El alcalde de Zalamea*...) o a santos, de variada y a veces dudosa adscripción social. La violencia es inherente

⁷ En este sentido, se puede hablar del «pacto de la comedia con un proyecto trágico», sobre todo en el Calderón de los dramas de honor: «Es precisamente en estas obras donde la tragedia parece utilizar más a fondo y con más naturalidad la urdimbre básica de la comedia, la relativa cercanía cultural, la concentración temporal, las figuras del rey, del caballero particular, de la dama, del criado, el papel determinante del azar, el cortejo nocturno, el lenguaje del desdén y de los celos» [Blanco, 1998: 59].

a estas piezas, pero no las separa de otros géneros: en algunas variantes de las comedias urbanas hay constantemente armas en escena (no sin razón se habla de comedias de capa y espada), desafíos, heridas y muertes.

Por otro lado, tenemos las *comedias cómicas*, a las que bien se podría llamar *amatorias*, aprovechando el término empleado por Bances Candamo, ya que su asunto nuclear, no accidental o de adorno como en los dramas trágicos, es un galanteo, que las más de las veces acaba en boda. La única marca inherente a este género es el tono humorístico. El tiempo y la índole de los personajes sirven para separar las dos variedades esenciales reconocidas por críticos y receptores: la *comedia urbana*, tiempo próximo al espectador, personajes de la clase media o baja; y la *comedia palatina*, tiempo remoto o indeterminado, protagonistas de alta sangre. El espacio preciso de la acción separa estas dos variantes cómicas: las calles y casas comunes de una gran ciudad frente a las cortes y los palacios. Pero la geografía no tiene poder discriminador. Las comedias urbanas se desarrollan preferentemente en las grandes ciudades españolas, pero también trasladan su acción al extranjero, en especial a Italia y Francia (sobre todo en los primeros tiempos de la comedia [*vid.* Arellano, 1999: 76-104]). Las comedias palatinas no siempre tienen como marco las cortes extranjeras; son numerosas las que se ubican en Barcelona, Tudela, Zaragoza... y en el corazón del reino de Castilla: la Toledo medieval es un decorado no infrecuente en este tipo de obras.

Quizá convenga aclarar cuanto antes las relaciones entre la *comedia urbana* y la *de capa y espada*. Aunque los dos términos se acostumbran a usar como sinónimos, se puede afirmar que las segundas estrechan la definición de las primeras. Tal y como resumió Arellano [1999: 62-63], las de capa y espada presentan

tres tipos de marcas de inserción en la coetaneidad y cercanía al público: geográficas (se sitúan en ciudades españolas, castellanas principalmente: Madrid en primer lugar, pero a veces también Toledo, Valladolid o Sevilla); cronológicas (se sitúan en la coetaneidad) y onomásticas (funciona un código onomástico que coincide con el social vigente...)

En consecuencia con esta definición, todas las comedias de capa y espada son comedias urbanas; pero hay comedias urbanas que no son de capa y espada: casi todas las de la primera época. Multitud de ellas se desarrollan fuera del reino de Castilla (*La viuda valenciana*, *Los locos de Valencia*, *Los malcasados de Valencia*...), en Italia o Francia (*El rufián Castrucho*, *El anzueto de Fenisa*, *La francesilla*...); la acción se retrotrae a un tiempo pasado, aunque no demasiado remoto (el reinado de Carlos V,

por ejemplo); la onomástica es puramente literaria: Fenisas, Doristeos, Tristanes, Clavelias, Floriseos, Evandros... pululan por sus escenas. En realidad, la comedia tardó mucho en aceptar el código onomástico común y nunca abandonó totalmente la propensión a los nombres extravagantes. Además, aunque Arellano no lo señale en ese trío de marcas esenciales, la comedia de capa y espada la protagonizan siempre damas y caballeros nobles (caracterizados por la capa y la espada de su vestuario); sin embargo, muchas comedias urbanas tienen como personajes centrales a individuos del bajo pueblo y aun del bajísimo (prostitutas, rufianes, alcahuetas...)⁸.

Buena parte de las comedias de capa y espada, al menos en su etapa de plenitud (en especial la década de 1630), añaden a los rasgos ya enumerados la concentración espacio-temporal, el elenco de personajes reducido (entre 7 y 10), la acumulación de peripecias, los juegos de entradas y salidas, escondidos y tapadas, la exagerada clandestinidad de los amores, una intrincada red de relaciones familiares entre los protagonistas... Estos fenómenos no siempre se presentan en las restantes comedias urbanas.

El sentimiento del pundonor y, con él, la violencia potencialmente mortífera apenas tienen peso en las comedias urbanas tempranas⁹. En esta etapa la violencia que aparece en escena es eminentemente cómica: palos, manteos, golpes más ridículos que mortales. Sin embargo, la amenaza mortal se convierte en el alma de una variante de las de capa espada a la que vengo llamando *comedia pundonorosa*. Y la ausencia de ese sentimiento o su visión irrisoria constituyen uno de los rasgos de otra subespecie a la que he llamado *comedia cínica* [vid. Pedraza, 2003].

EXCEPCIONES Y RAREZAS CALDERONIANAS

Las tragedias y tragicomedias, las comedias urbanas y las palatinas, en los términos en que se han descrito en el epígrafe anterior, acogen a la inmensa mayoría

⁸ El propio Arellano [1999: 76], al enfrentarse al «modelo temprano de la comedia urbana de Lope de Vega, constató que era útil no confundir las dos denominaciones. A las comedias de las primeras décadas no se les puede llamar *de capa y espada*, porque en ellas no hay espadas ni capas, ni lo que estas representan.

⁹ Esa violencia, que a veces se extrema hasta llegar a ser chocante en una acción cómica, y el estilo elevado de algunos pasajes han inducido a ciertos críticos, encabezados por Wardropper [1966, 1976, 1978], a dar una dimensión trascendente a la comedia de capa y espada calderoniana. No deben dejar de verse las juiciosas y contundentes respuestas de Arellano [1999: 13-36] e Iglesias Feijoo [1998], que contienen un documentado estado de la cuestión. Vid. también mis observaciones [Pedraza, 2004b].

(¿el noventa por ciento?, ¿el noventa y cinco?) de las piezas teatrales en tres actos aptas para ser representadas en los corrales de comedias. Hay, sin embargo, una pequeña porción, entre las que conozco, que escapa a estas características, a veces en aspectos muy, muy relevantes.

Ya Arellano [1999: 61] se planteó el problema (el insoluble problema taxonómico) de una notable comedia calderoniana: *No hay cosa como callar*. Se trata de una pieza de ambiente contemporáneo (hay precisas y reiteradas alusiones al cerco de Fuenterrabia, en 1638). La acción se desarrolla en Madrid y la protagoniza un caballero de la orden de Santiago. Estos rasgos la sitúan en el ámbito de la comedia de capa y espada, pero la acción no tiene la tonalidad cómica que parece consustancial al género. La violación de doña Leonor por el galán pone una nota de gravedad en la peripecia dramática. No existe en ella la euforia que caracteriza a las comedias cómicas y no presenta la generalización del agente cómico. Considerando estas cuestiones y otras más discutibles («el manejo del tiempo, la técnica de premonición [...], la ausencia de enredo»), sostiene Arellano que «*No hay cosa como callar* no demuestra la tragicidad del género de capa y espada» —hasta aquí, nada que objetar—; «simplemente no pertenece a él». En mi librito sobre Calderón señalé, no ya mi discrepancia con esta última afirmación, sino mi perplejidad: *No hay cosa como callar* «comparte con la serie [de las comedias urbanas] los usos onomásticos, el lugar y el tiempo, el ámbito de la acción y el final en boda. Excepcionalmente, el poeta ha dado un giro al tono de la comedia urbana y le ha conferido un sesgo trágico y sentimental» [Pedraza, 2000: 231]. Con razón, Evangelina Rodríguez Cuadros [2002: 78-80] habla, al referirse a esta comedia, de «la borrosa frontera con el melodrama».

Opina Arellano que se trata de «un drama serio que Valbuena [Briones] debió haber editado en el tomo I de las *Obras completas*», el de los dramas. Es posible: pero en ese caso el problema hubiera sido el mismo: estaría agrupado con piezas que se desarrollan todas —creo que con la única excepción de *El pintor de su deshonra*— en un tiempo remoto y con la intervención inexcusable de soberanos absolutos. Ni tan siquiera guardaría con ellas una similitud tonal; porque, aunque el asunto de *No hay cosa como callar* es grave (la violación de una noble dama), el tratamiento poco tiene que ver con el que vemos en las comedias historiales. Todo se resuelve en la esfera privada, sin recurso a los poderes públicos. No se busca con violencia la reparación o el castigo del violador, sino que con astucia, y mucha paciencia y entereza, se consigue la restauración privada y secreta del honor mancillado.

Parecido, pero menos claro, es el caso de *No siempre lo peor es cierto*, pieza aún más incardinada en los complicados entredos e incluso en los equívocos hilarantes y errores de percepción característicos de la comedia cómica; sin embargo, como dijo Menéndez Pelayo [1941: 281],

es la única obra en que Calderón, perfeccionando los elementos vulgares de la comedia de capa y espada, ha llegado a tocar los lindes de la tragedia, pues aunque el desenlace no sea trágico, por lo menos los afectos que andan en juego pertenecen a la esfera superior del sentimiento humano.

LA TRAICIÓN BUSCA EL CASTIGO: PRIMERAS MARCAS DE CAPA Y ESPADA

Más notable y más peliagudo es el caso de dos obras de Rojas Zorrilla: *Cada cual lo que le toca* y *La traición busca el castigo*. Ambas presentan dificultades taxonómicas mayores, si cabe, que las que vimos al tratar de las piezas antes citadas de Calderón. Simplificando la cuestión, diré que son dos comedias urbanas de desarrollo patético y final violento aunque liberador. Para no entorpecer el comentario con referencias alternativas a una y otra, centraremos nuestra atención en la menos atendida por la crítica: *La traición busca el castigo*¹⁰.

Su acción tiene lugar en Valencia, como la de *No siempre lo peor es cierto*; la protagonizan caballeros y damas particulares cuyos nombres (don Andrés de Alvarado, don García de Torrellas, don Juan de Osorio, don Félix de Cabrera, doña Leonor de Cabrera y doña Juana de Torrellas, más la criada Inés) responden al código onomástico común, del que solo escapa el gracioso Mojicón, de mote grotesco y jocosos que sirve para jugar trivialmente del vocablo: «que te doy un nombre tuyo / si no callas, Mojicón» [vv. 1691-1692]¹¹.

Entre los personajes existe una tupida red de relaciones personales y familiares (como revela en parte la repetición de apellidos): doña Leonor es hija de don Félix, está enamorada de don García, se casa por imposición paterna con don Juan y es amiga y confidente de doña Juana, que a su vez es hermana de don García. Las dos

¹⁰ *Cada cual lo que le toca* cuenta con una edición y un apreciable estudio de Américo Castro [1917] y con una nueva reconsideración de Duncan Moir [1973].

¹¹ Las citas de la comedia remiten siempre a la edición de Elena Marcello [Rojas, en prensa], de la que indico los versos correspondientes.

damas son pretendidas por don Andrés, que es amigo y confidente de don Juan. Mojiçón ejerce de criado de don Andrés y, por préstamo temporal, sirve a don Juan. Arellano [1999: 53] insistió en que el recorte del *dramatis persona* y los estrechos lazos entre las criaturas dramáticas constituyen elementos de importancia para la discriminación genérica:

Conforme avanza el siglo, y la estilización de la comedia de capa y espada, el número de personajes se reduce [...], pero la complejidad de la red que los une aumenta según una mecánica combinatoria que explota todas las posibilidades de un formulismo matemático que no tiene nada que ver con la naturaleza, ni con la «vida».

La acción se desarrolla en la más estricta coetaneidad, como se encarga de subrayar el poeta con precisas alusiones a la guerra de los Treinta Años, en la que han servido don Juan y don Andrés. Don Juan regresa en ese momento de Flandes y ha pasado por Madrid, donde ha presenciado las fiestas que Felipe IV ha dedicado a las victorias del «rey de romanos». Estamos, por tanto, en 1637, como se encargó de puntualizar Cotarelo [1911: 227].

Todas las marcas señaladas hasta ahora corresponden estrictísimamente a la comedia de capa y espada. Para que el equívoco sea mayor, la acción arranca con el tono jocoso, humorístico y escéptico que corresponde a la *comedia cínica*. Don Andrés es un caballero desahogado, seductor, mentiroso, promiscuo y caprichoso:

Yo, aunque ves que peno y muero,
a todas digo que quiero
y a ninguna tengo amor;
cuando a una y otra mujer
doy un alma en sacrificio,
es que tengo este mal vicio
de enamorar sin querer;
cuando finge mi rigor
celos con justos desvelos,
no me han pasado los celos
por la puerta del amor... [vv. 106-117]

Para que el contraste sea más vivo, el poeta le pone al lado un criado sermoneador, preocupado por la laxitud moral de su señor.

El tono risible de la primera escena podría verse contradicho por el título moralizante que el espectador conoce antes de entrar al corral y el lector antes de engolfarse

en los versos de la comedia. *La traición busca el castigo* parece rótulo grave, admonitorio, amenazante incluso, pero el receptor sabe que los poetas de la promoción calderoniana, y Rojas de forma especial, utilizaron expresiones serias, máximas exigentes para bautizar a sus comedias *pundonorosas*: *Primero es la honra que el gusto, Donde hay agravios no hay celos, Sin honra no hay amistad...* [vid. Pedraza, 2004b].

La primera escena parece tener como objeto situar al espectador en el mundo jocoso e intrascendente de la comedia. El panorama se oscurece enseguida. Las dos escenas que siguen presentan las amenazas de don García de Torrellas: «vengaré mañana en iras / lo que hoy aviso en razones» [vv. 403-404]; y una proposición de matrimonio en la que está en juego el honor de personas respetables: el padre de doña Leonor le ofrece a don Andrés la mano de su hija para poner coto al escándalo de sus impertinentes y públicos cortejos. El galán desprecia cínicamente el partido:

DON ANDRÉS. Si me venís a casar,
¿puede haber mayor ofensa? [...]
DON FÉLIX. Pues dadme agora palabra...
DON ANDRÉS. No tengo palabras hechas.
DON FÉLIX. ...de no querer a Leonor.
DON ANDRÉS. De buena gana os la diera;
mas ¿qué sé yo si podré,
aunque quiera, no quererla? [vv. 587-634]

A pesar de la gravedad de los asuntos tratados, queda el lector-espectador en la duda sobre los derroteros que seguirá la comedia. El planteamiento no es más tenso ni problemático que el de otras piezas cómicas de Rojas [vid. Pedraza, 2004b]. Nada irreparable ha pasado: solo que un galán cínico e irrespetuoso ronda a una dama y recibe la visita amenazante del enamorado y del padre de la asediada. Nada comparable a las muertes y agravios que constituyen los presupuestos dramáticos de *Donde hay agravios no hay celos, No hay amigo para amigo, Sin honra no hay amistad* u *Obligados y ofendidos*.

Una tercera visita, la de don Juan de Osorio, enreda definitivamente la situación: don Juan, amigo del galán desaprensivo, viene a casarse con doña Leonor, la asediada para dama y despreciada para esposa por su camarada. Ambos acuden a la casa de don Félix, donde van a confluir todos los personajes y donde la presencia de don Andrés crea una tensa situación.

El primer acto culmina con el matrimonio de doña Leonor y don Juan. De esta forma se ha cerrado el paso a la comicidad: lo que siga no puede tener ninguna gracia, fuera de las ocasionales y aisladas de la figura del donaire.

CONSTRICCIONES TEMPORALES

La crítica admite como marca caracterizadora de la comedia de capa y espada las constricciones temporales y espaciales. Ducan Moir [1973] habló de las comedias regulares de Calderón, y Arellano [1999: 45] asiente a sus planteamientos: «La mayoría de las comedias de capa y espada tienden a la unidad de tiempo». *La traición busca el castigo* también. La primera jornada se desarrolla en unas horas, que parecen corresponder a la tarde-noche del primer día dramático. El ritmo es vivo y sincopado: las tres visitas sin respiro (don García, don Félix, don Juan) y la marcha a casa de doña Leonor con la precipitada boda. La segunda jornada se inicia al amanecer del día siguiente. Las primeras réplicas se encargan de dejarlo claro:

INÉS.	¿Qué? ¿Tan presto estás vestida?
	¿Qué es esto?
DOÑA LEONOR.	Ya ha amanecido.
	Mata esa luz. [vv. 1271-1273]

Acaba la acción en la noche de ese mismo día cuando don Andrés allana la casa para violar a doña Leonor en medio de la oscuridad; don García acude a la llamada de auxilio de la dama y aparece don Juan «con una bujía encendida» [v. 2252+]. Los dos galanes mantienen que han acudido a defender a doña Leonor de la agresión del otro. La perplejidad del marido no difiere de la de otros personajes en situaciones cómicas semejantes; pero lo que está ahora en juego no es el pundonor sino el honor, y todo ha cobrado un matiz amargo y violento, aunque las espadas no hayan salido a relucir más que en cualquier comedia urbana de la época.

Pero volvamos al tiempo dramático. La tercera jornada empieza en la mañana o la tarde, más bien la tarde, del día siguiente, como se encarga de fijar el poeta por boca de don Félix cuando pregunta a don Juan: «¿No os fuisteis anoche...[...] / a ver vuestro padre?» [vv. 2465-2466]

Al acabar la jornada, ha caído la noche y se reproduce la oscuridad que dio lugar a la confusión en el acto segundo:

DON GARCÍA. ...Toda la casa está a oscuras.
Entrar quiero a ver si en ella
ha dejado alguna luz
Inés. Como es tarde, es fuerza
que esté Juana recogida. [vv. 3367-3371]

La oscuridad está reiteradamente presente en las didascalias:

Vanse a oscuras tentando. [v. 3404+]

Sale don García a oscuras... [v. 3412+]

En los parlamentos de los personajes se alude repetidamente a los esfuerzos para guiarse por el oído:

DON ANDRÉS. Hacia aquí suena
de don García la voz... [...]
DON JUAN. ...hacia aquí escuché la voz
de don García.
DON GARCÍA. Ya es fuerza,
porque he sentido pisadas,
ir a esta cuadra primera
por ver si encuentro la luz. [vv. 3412-3423]

No hay que recordar que tanta insistencia, en gestos y palabras, era imprescindible para persuadir al espectador de los corrales de comedias de una oscuridad que era imposible conseguir con el sol de las tres de la tarde cayendo, cegador, sobre el patio y los aposentos.

La traición busca el castigo cumple con los límites que imponen convencidos clasicistas. Así, el Pinciano [1998: 415]: «Bien me parece lo que algunos han escrito: que la tragedia tenga cinco días de término y la comedia, tres». Y Suárez de Figueroa [1913: 75]: «Suceso de veinte y cuatro horas, o, cuando mucho, de tres días, había de ser el argumento de cualquier comedia, en quien asentara mejor propiedad y verosimilitud».

La traición busca el castigo se resuelve en dos días y medio: desde la tarde del primer día a la noche del tercero. Exactamente como *Mañana será otro día*, *Cada uno para sí*, *Antes que todo es mi dama* y *El escondido y la tapada*, propuestas por Arellano [1999: 47] como paradigmas de la comedia de capa y espada en el punto

que ahora nos ocupa. Difiere, en esto, de *No hay cosa como callar*, que se extiende a lo largo de dos meses, como recuerda Arellano [1999: 51-52].

CONSTRICCIONES ESPACIALES. EL MARCO ABSTRACTO DE LA TRAGEDIA

La acción no sale de la ciudad de Valencia. A diferencia de lo que vemos en algunas comedias madrileñas, en especial en *Abrir el ojo*, el texto no presenta alusiones a las calles, plazas, hábitos o costumbres valencianos. Las notas costumbristas o las referencias locales se han reducido al mínimo.

En este sentido *La traición...* está en las antípodas de las comedias valencianas de Lope. Es un marco urbano abstracto, del que nunca encontramos una descripción: solo el nombre:

DON GARCÍA. ...Y cuando no hay en Valencia
quien este amor no pregone... [vv. 325-326]

DON FÉLIX. Ya vuestros intentos son
conocidos en Valencia. [vv. 513-514]

DON ANDRÉS. ...¿qué es esto? ¿Vos en Valencia? [v. 708]

DON JUAN. Cuando al salir de Valencia... [v. 2257]

DON JUAN. Pues al entrar en Valencia... [v. 2399]

Solo encuentro referencia a un edificio: el convento del Carmen, detrás de cuyas tapias don Andrés cita para un desafío a don García [vv. 2935-2936]. Ignoro si en la Valencia de 1637 el convento del Carmen servía de escenario a los duelos de honor. Me parece que no, porque, según mis noticias, como ocurría en Madrid, está situado en el mismo corazón de la ciudad. Sin duda, Rojas Zorrilla alude a él por paralelismo con los jerónimos y los agustinos recoletos, a las afueras del Madrid barroco, donde se batían los caballeros, al menos los de las comedias.

Las referencias madrileñas se le deslizan inconsciente y despreocupadamente a Rojas. El gracioso Mojicón satiriza la vida y las exigencias de las damas hermosas, a las que sus enamorados han de proporcionar:

...la merienda si va al río,
el balcón si va a los toros,
dinero para el bolsillo;
las galas, el lucimiento,
a la comedia aposento,
coche al Ángel y al Sotillo... [vv. 1635-1640]

Aunque varias de estas alusiones (el río, los toros, la comedia) son comunes a buena parte de las ciudades españolas, el Ángel (es decir, la ermita del Ángel, junto al puente de Segovia) y el Sotillo son referencias precisas a la geografía y las costumbres de Madrid.

Don Juan es natural de Orihuela, lo que afianza en la mente del espectador la localización levantina del drama; pero no tenemos ni un mal jardín, ni una plaza, ni una calle valenciana. La acción se desarrolla casi por entero en el interior de dos casas: la de don Andrés y la de don Félix, que con el matrimonio pasará a ser la de don Juan. Hay, además, una salida al campo, donde pretenden batirse don García y don Andrés. El desenlace se produce en un nuevo interior: el de la casa de don García, contigua a la de don Félix. La organización espacial no difiere de la que vemos en las típicas comedias de capa y espada que prodiga la promoción calderoniana.

Estos espacios cerrados son propicios para los encuentros indeseados entre los personajes, lo que obliga a disculpas tan falsas como inverosímiles. Al regresar a su casa, tras el choque con don Andrés, don Félix encuentra en ella a don García, que ha de improvisar una excusa: «En este instante he venido / por mi hermana» [vv. 1124-1125]. La situación se complica y adquiere tensión trágica en el acto II cuando don Andrés entra de noche en el aposento de doña Leonor, y don García acude a las voces de auxilio de la dama. En ese momento, don Juan regresa de su frustrado viaje a Orihuela. Ya están todos los protagonistas encerrados en una habitación. El anuncio de la llegada de don Félix disuelve la reunión y suspende las averiguaciones.

La tercera noche los mismos personajes volverán a coincidir en un espacio similar (la casa de don García) y en las mismas condiciones (a oscuras). Estas estrecheces, esta constricción espacial, que tan eficazmente sirve al enredo cómico, propicia en *La traición busca el castigo* un final trágico característico de Rojas y su promoción.

LA TRAGEDIA Y EL AZAR

Como es bien sabido —aunque haya matices de importancia en las explicaciones que dan unos y otros¹²—, hacia 1630 la creación trágica recibió un impulso considerable. Lope, con *El castigo sin venganza*, y Calderón, con *La cisma de Ingalaterra*, *El príncipe constante*, *El médico de su honra*, *Los cabellos de Absalón*, *La vida es sueño...*, son los grandes impulsores de ese movimiento. Tras las huellas de estos genios corrieron en los años inmediatamente posteriores otros varios dramaturgos entre los que parece de justicia destacar a Rojas y a Antonio Coello.

Estos escribían para el público experto al que se refirió Profeti [1997: 20] y, con una esforzada voluntad de evolución, fueron buscando una emoción patética más tensa y sorpresiva. Frente al desenlace trágico que nace del natural discurrir de la acción, apostaron por confiar a un destino caprichoso, a un inesperado azar la resolución del conflicto dramático. Estos fenómenos pueden observarse perfectamente en *Santa Isabel, reina de Portugal* y en *Persiles y Segismunda* de Rojas, o en *Dar la vida por su dama* de Coello, como he señalado en un par de artículos anteriores [vid. Pedraza, 2002, y en prensa].

En *La traición busca el castigo* don Juan, acompañado de don Andrés, allana la casa del inocente don García para darle muerte, convencido de su culpabilidad. Llega don García a oscuras y se retira para buscar una luz. Don Juan y don Andrés, que han oído su voz, lo buscan a tientas. Un sino justiciero quiere que el marido ofendido tope en medio de las tinieblas con su falso amigo y lo apuñale:

Dale ascuras don Juan a don Andrés, y cae boca abajo, y tápale la boca don Juan con la capa.
[v. 3431+]

Antes de que las heridas y la capa sobre la boca le impidan hablar, don Andrés tiene tiempo de confesar su crimen y aun de expresar su arrepentimiento:

DON ANDRÉS. Advierte...
DON JUAN. En vano te quejas.
DON ANDRÉS. ...que yo he tenido la culpa.
DON JUAN. Ya está pagada la pena.
DON ANDRÉS. Pésame haberte ofendido. [vv. 3436-3439]

¹² Vid. Rozas, 1982; Profeti, 1997; y Pedraza, 2001.

Don Juan —ironía trágica de pocos quilates— sigue creyendo que ha matado a don García hasta que la presencia de este le descubre la verdad de los hechos:

Erré y acerté el castigo [...]:
y, errando la medicina,
vine a curar la dolencia. [vv. 3459-3464]

LA ORIGINALIDAD DE *LA TRAICIÓN BUSCA EL CASTIGO*

Como ha subrayado la crítica respecto a otras obras de Rojas, el planteamiento de *La traición busca el castigo* es extremadamente original dentro de la serie de la comedia española.

Su arranque invita a la ligereza y a la despreocupación. Pero al acabar el acto primero la acción desemboca en un matrimonio forzado en el que la novia, en un significativo *lapsus linguae*, pronuncia el nombre de su enamorado en vez del de su prometido. Entre la jornada primera y la segunda está la noche de bodas. Pocas veces en el teatro español se ha descrito esta experiencia con tintas tan negras, aunque dulcoradas por el cultismo literario. Se constata la resistencia o repugnancia de la reciencasada:

...el lecho solicitaba,
y en aquel no le admití:
lo que era aborrecimiento
por recato le vendí. [vv. 1315-1318]

Las muchas violaciones que aparecen en la comedia española, siempre fuera del matrimonio, se describen de forma desvaída o sumaria; con frecuencia solo se alude a ellas. En *La traición busca el castigo* el proceso físico y psicológico de ese primer y desdichado ayuntamiento carnal está pintado con precisión y amargura:

¡Muriera primero allí,
pues para mí fue de espinas
el tálamo de jazmín! [...]
...con amor así indignado,
con iras mi esposo así,
por esta flor de mi honor
rompió el cerrado jardín.

Ya en la campaña del lecho
 con lágrimas advertí
 que esta fuerza de diamantes
 se averiguaba rubís... [vv. 1336-1357]

Incluso se alude a la sorpresa de la mujer ante el desinterés masculino *post coitum*, que en este caso se suma a la desazón íntima que ha presidido estas relaciones. Para expresar esa vivencia, tan escasamente frecuentada por los poetas, Rojas retuerce un viejo tópico de la lírica amorosa:

Cuando miro que don Juan
 —no sé cómo lo sentí—
 de este olmo solicitado
 se desenlazaba vid.
 Volviome el rostro indignado... [vv. 1359-1363]

No sin razón, doña Leonor había ponderado antes de iniciar su relación cultista: «No he tenido / tan larga noche en mi vida» [vv. 1273-1274], a lo que había contestado su criada y confidente Inés: «Todas las noches son largas / para todos los casados» [vv. 1277-1278].

Sorprendentemente —una vez más la proclamada originalidad o rareza de Rojas— este conflicto sin solución se desenvuelve con cierta cordura. Estamos ante un drama de honor en el que el marido conoce perfectamente su situación, tiene plena confianza en la bondad de su esposa y es consciente del dolor compartido que causa ese matrimonio «por concierto y conveniencia» [v. 1775], que se admite como «mal sin remedio» [v. 1922].

En cierto sentido, *La traición busca castigo* es un eco y una réplica a los dramas de honor de Calderón, en especial a *El médico de su honra*. Recordemos las palabras finales de don Juan: «errando la medicina / vine a curar la dolencia» [vv. 3463-3464]. El modelo está claro, pero las diferencias también. Don Gutierre asume los principios de una moral heroica, como quiere Vitse [2003], y a ellos sacrifica la vida de su esposa, a la que sabe inocente. Don Juan de Osorio pone por encima de la dimensión social del honor (que violenta el comportamiento de don Gutierre) el sentido de la equidad y la justicia; no le parece razonable condenar sin certidumbre:

...yo no he de dejar
 nada a la duda, y es necio

quien castiga las ofensas
sin averiguar los yerros. [vv. 2327-2330]

El drama de honor se convierte ahora en una curiosa comedia policíaca en la que el espectador sabe desde el primer momento quién es el culpable. El suspense nace, no del desconocimiento de los hechos por el público, sino de la contemplación del proceso por el que el protagonista intenta, en vano, desenredar la maraña que rodea su ofensa.

Como en Calderón, asistimos al espectáculo de la fe en la razón y de su fracaso: el protagonista sopesa indicios, construye silogismos impecables e implacables para darse de bruces siempre con la oscuridad en que se desarrollaron los actos criminales y con la imposibilidad de identificar al autor.

Frente a lo habitual en el teatro áureo, donde la amistad y el honor entre nobles acostumbra a ser sagrados, el cínico don Andrés rompe radicalmente con las leyes de caballero. Abusa, hasta extremos que don Juan no puede ni sospechar, de la confianza que en él se ha depositado. Incluso después de ser delatado por Mojicón, es capaz de mantener una cínica imperturbabilidad:

DON JUAN. Pues que sabidas están
 mis dudas, ¿qué aguardo, pues?
 Matar quiero a don Andrés.
DON ANDRÉS. Yo os lo perdono, don Juan. [vv. 3185-3188]

Esta réplica del traidor, dictada con envidiable sangre fría, resulta convincente y parece honesta y generosa; arrastra a don Juan a una conclusión errónea, como saben bien los espectadores. El suspense se mantiene hasta el último momento: ¿podrá el destino, arbitrario y azaroso, corregir los errores de la lógica y restablecer la justicia poética? Ya sabemos que, en efecto, así ocurre.

El complejo proceso, las alternativas desasosegantes vienen a evidenciar la necesidad de aplicar la razón para conocer el universo moral que nos rodea y, al mismo tiempo, revelan la insuficiencia de la lógica para dilucidar la verdad.

LOS HÍBRIDOS GENÉRICOS

Como pasa muchas veces con las creaciones dramáticas de Rojas, *La traición busca el castigo* es una pieza irregular y discutible como realidad estética, pero extre-

madamente original. Construida con una sabia mezcla de economía y sencillez, por un lado, y de complejidad estructural, por otro.

La superioridad informativa del espectador, que en la comedia de capa y espada es un instrumento al servicio de la comicidad, se vuelve aquí aliada del suspense y de la atónita perplejidad ante el juego engañoso de las apariencias; y constituye un eficaz recurso para crear el tono trágico de la obra.

La acción arranca con el ritmo y el sentido de una comedia cínica cuyo personaje central se complace en mostrar una visión paródica de los ideales tópicos sobre los que se sostiene la comedia española. Sin embargo, pronto entramos en los dominios del drama trágico de honor que concluye con un final luctuoso.

Ante el caso de *La traición busca el castigo* no es ocioso recordar el razonamiento de Tirso de Molina en *Los cigarrales de Toledo*: el hortelano puede variar los frutos

mediando la industria del injerir. De dos diversas especies compone una tercera, como se ve en el durazno que, injerto en el membrillo, produce el melocotón, en quien hacen parentesco lo dorado y agrio de lo uno con lo dulce y encarnado de lo otro. [Tirso, en Sánchez y Porqueras, 1972: 210-211]

Si esto ocurre en el mundo natural, ¿qué mucho que Rojas Zorrilla en esta pieza haya injertado industriosamente el marco tempoespacial de la comedia urbana con el tono trágico del drama de honor?; ¿qué mucho que haya arrancado con el aire distante, escéptico, desvergonzado incluso, de la comedia cínica y haya girado radicalmente hacia el mundo sombrío y violento de la tragedia? La acción se desarrolla en el ámbito privado de la comedia de capa y espada, pero presenta el final sangriento y justiciero propio de las piezas graves.

A los taxónomos se les presenta una insoluble cuestión: ¿qué es más relevante en este drama? ¿La acumulación de marcas propias de la comedia urbana (cercanía tempo-espacial, constricción del tiempo y del espacio, condición social de los personajes, reducción del elenco, lenguaje y estilo predominantemente coloquial...) o la importancia del tono que, en rigor, es bifronte: trágico (problemas de honor, violencia, comicidad aislada y limitada al gracioso a lo largo de casi toda la obra) y cómico en los primeros pasos (un galán en función jocososa, burla de los valores admitidos...)? Daría igual decir que *La traición busca el castigo* es una tragedia de honor con curiosas peculiaridades: se desarrolla en la contemporaneidad de sus primeros

espectadores, su argumento no procede de ninguna fuente histórica, no aparece en ella ningún señor absoluto...; o afirmar que es una extraña comedia de capa y espada que empieza en un tono jocoso y desenfadado y pronto adquiere aire trágico hasta cerrarse con la muerte violenta del galán cínico que desafiaba al mundo en la primera escena.

Si tuviera que elegir, apostaría por lo último: creo que las marcas estructurales que condicionan la acción responden a la comedia de capa y espada, aunque Rojas Zorrilla —en ejercicio de esa originalidad que unánimemente se le reconoce— ha cambiado de forma sorpresiva el tono de la pieza.

Esta excepción, como la de *No hay cosa como callar* o *Cada cual lo que le toca*, no avala, más bien contradice, los intentos de interpretar la generalidad de las comedias de capa y espada desde una perspectiva trascendente. La simple lectura de *La traición busca el castigo* —no hacen falta sesudos análisis— revela cuán distante se encuentra de *La dama duende*, de *Casa con dos puertas...* e incluso de las comedias pundonorosas de Rojas: *Donde hay agravios no hay celos*, *No hay amigo para amigo*, *Sin honra no hay amistad*, *Obligados y ofendidos* y *Primero es la honra que el gusto*, enredos cómicos, netamente cómicos, a pesar o, quizá, a causa de los ingredientes trágicos que los conforman [vid. Pedraza, 2004b].

BIBLIOGRAFÍA CITADA

ARELLANO, Ignacio [1994]: «La generalización del agente cómico en la comedia de capa y espada», *Criticón*, núm. 60, pp. 103-128.

— [1995]: *Historia del teatro español del siglo XVII*, Cátedra, Madrid.

— [1999]: *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, Gredos, Madrid.

Artículos citados:

pp. 13-36: «Metodología y recepción. Lecturas trágicas de comedias cómicas». Antes en *Criticón*, 50 (1990), pp. 7-21.

pp. 37-69: «La comedia de capa y espada. Convenciones y rasgos genéricos». Antes en *Cuadernos de teatro clásico*, núm.1 (1988), pp. 27-49.

pp. 77-106: «El modelo temprano de la comedia urbana de Lope de Vega». Antes en Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal (eds.): *Lope de Vega*:

- comedia urbana y comedia palatina. XVIII Jornadas de teatro clásico. Almagro, 11, 12 y 13 de julio de 1995*, Festival de Almagro/Universidad de Castilla-La Mancha, Almagro, 1996, pp. 37-59.
- Autoridades: Diccionario de la lengua castellana [...] compuesto por la Real Academia Española*, Madrid, 1726-1739. Facsímil: Gredos, Madrid, 1976, 3ª reimpr.
- BANCES CANDAMO, FRANCISCO [1970]: *Theatro de los theatros de los passados y presentes siglos*, ed. de Duncan W. Moir, Támesis Books, London.
- BLANCO, Mercedes [1998]: «De la tragedia a la comedia trágica», en Christoph Strosetzki (ed.): *Teatro del Siglo de Oro. Teoría y práctica*, Vervuert/Iberoamericana, Frankfurt am Main/Madrid, pp. 38-60.
- CASTRO, Américo [1917]: «Observaciones y notas» a su edición de *Cada cual lo que le toca y La viña de Nabot*, Sucesores de Hernando, Madrid, pp. 173-268.
- COTARELO Y MORI, Emilio [1911]: *Don Francisco de Rojas Zorrilla. Noticias biográficas y bibliográficas*, Madrid.
- DONATUS, Ælius [1558]: *Terentii Afri poeta lepidissimi comœdiæ omnes, cum absolutis comentariis...*, apud Ioannem Mariam Bonellum, Venetiis.
- HERNÁNDEZ NIETO, Héctor [1976]: «La Epístola XXI de Juan Caramuel sobre el *Arte nuevo de hacer comedias* de Lope de Vega», *Segismundo*, núms. 23-24, pp. 203-288.
- IGLESIAS FEIJOO, Luis [1998]: «‘Que hay mujeres tramoyeras’: la ‘matemática perfecta’ de la comedia calderoniana», en Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal (eds.): *La comedia de enredo. Actas de las XX Jornadas de teatro clásico. Almagro, 8, 9 y 10 de julio de 1997*, Festival de Almagro/Universidad de Castilla-La Mancha, Almagro, pp. 201-236.
- LOPE DE VEGA [1994]: *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, en *Rimas*, tomo II, ed. de Felipe B. Pedraza Jiménez, Universidad de Castilla-La Mancha, [Cuenca], pp. 352-393.
- [1999]: *El castigo sin venganza*, ed. de Felipe B. Pedraza Jiménez, Octaedro, Barcelona.
- LLANOS LÓPEZ, Rosana [2002]: «La comicidad en Calderón: de la risa a la euforia», en Ignacio Arellano (ed.): *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños. Actas del Congreso internacional IV Centenario del nacimiento de Calderón, Universidad de Navarra, septiembre, 2000*, Reichenberger, Kassel, tomo I, pp. 1046-1063.

- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino [1941]: «Calderón y su teatro», en *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, CSIC, Santander, tomo III, pp. 85-303. Son las conferencias que pronunció con ocasión del centenario de Calderón en 1881.
- MOIR, Duncan [1973]: «Notes on the significance and text of Rojas Zorrilla's *Cada cual lo que le toca*», en *Studies in Spanish literature of the Golden Age presented to Edward M. Wilson*, Tamesis Books, London, pp. 149-159.
- MORBY, Edwin S. [1943]: «Some observations on *tragedia* and *tragicomedia* in *Lope*», *Hispanic Review*, XI, pp. 185-209.
- NAVARRO DURÁN, Rosa [2002]: «La dama tramoyera», en Francisco Domínguez Matito y Julián Bravo Vega (eds.): *Calderón. Entre veras y burlas. Actas de las II y III Jornadas de teatro clásico de la Universidad de La Rioja*, Universidad de La Rioja, Logroño, pp. 189-203.
- NEWELS, Margarete [1974]: *Los géneros dramáticos en las poéticas del Siglo de Oro. Investigación preliminar al estudio de la teoría dramática en el Siglo de Oro*, versión española de Amadeo Solé-Leris, Tamesis Books, London. Primera ed. alemana: *Die Dramatische Gattungen in den Poetiken des Siglo de Oro*, Franz Steiner, Wiesbaden, 1954.
- OREJUDO, Antonio [1996]: «La eutrapelia en las comedias de capa y espada de Calderón», en J. Berbel y otros (eds.): *En torno al teatro del Siglo de Oro. Actas de las Jornadas XII-XIII celebradas en Almería*, Diputación de Almería, pp. 97-105.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. [2000]: *Calderón. Vida y teatro*, Alianza, Madrid.
- [2001]: «De Lope a Calderón. Notas sobre la sucesión en la monarquía dramática», en José Alcalá-Zamora y Ernest Belenguer (eds.): *Calderón de la Barca y la España del Barroco*, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales/Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, Madrid, vol. II, pp. 831-853.
- [2002]: «Los lugares imaginarios en Rojas Zorrilla: *Persiles y Segismunda*», en Ignacio Arellano (ed.): *Loca ficta: los espacios de la maravilla en la Edad Media y Siglo de Oro*, Iberoamericana/Universidad de Navarra, Madrid/Pamplona, pp. 334-348.
- [2003]: «Francisco de Rojas Zorrilla, poeta cómico», en Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y José Cano Navarro (eds.): *Toledo: entre Calderón y Rojas. IV Centenario del nacimiento de don Pedro Calderón de la Barca. Toledo, 14, 15 y 16 de enero de 2000*, Universidad de Castilla-La Mancha, Almagro, pp. 197-216.

- PEDRAZA JIMÉNEZ, FELIPE B. [2004a]: «La comedia española como yuxtaposición de estilos. El caso de Rojas Zorrilla», *Edad de Oro*, XXIII, pp. 339-354.
- [2004b]: «Los ingredientes trágicos del enredo cómico», en Ignacio García Pinilla y Santiago Talavera (eds.): *Charisterion Francisco Martín García oblatum*, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, pp. 753-775.
- [en prensa]: «Rojas Zorrilla ante la comedia de santos: *Santa Isabel, reina de Portugal*», en *L'hagiographie, entre histoire et littérature (Espagne, Moyen Âge et Siècle d'Or). Colloque international. Université de Toulouse-Le Mirail, 2002*, en prensa.
- PINCIANO, Alfonso López [1998], *Philosophía antigua poética*, ed. de José Rico Verdú, «Biblioteca Castro», Madrid.
- PROFETI, Maria Grazia [1997]: «El último Lope», en Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal (eds.): *La década de oro de la comedia española. XIX Jornadas de teatro clásico. Almagro. 9, 10 y 11 de julio de 1996*, Festival de Almagro/ Universidad de Castilla-La Mancha, Almagro, pp. 11-39.
- RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina [2002]: *Calderón*, Síntesis, Madrid.
- ROJAS ZORRILLA, FRANCISCO [1952]: *Comedias escogidas*, ed. de Ramón de Mesonero Romanos, «Biblioteca de autores españoles», tomo 54, Atlas, Madrid. Primera ed.: Rivadeneyra, Madrid, 1861.
- [en prensa]: *La traición busca el castigo*, ed. de Elena E. Marcello en *Obras*, ed. crítica del Instituto Almagro de teatro clásico, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca.
- ROZAS, Juan Manuel [1982]: *Felipe IV y Lope de Vega en el ciclo «de senectute»*, Universidad de Extremadura, Cáceres. Nueva edición: *Estudios sobre Lope de Vega*, Cátedra, Madrid, 1990, pp. 73-131.
- TORRES NEBRERA, Gregorio [1981]: «El amante todo es trazas»: los recursos del enredo en el teatro tirsista», *Anuario de estudios filológicos*, IV, pp. 245-264.
- SÁNCHEZ ESCRIBANO, Federico, y Alberto PORQUERAS MAYO [1972]: *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*, Gredos, Madrid, 2ª ed.
- SCHACK, Adolfo Federico, conde de [1885-1887]: *Historia de la literatura y del arte dramático en España*, traducción española de Eduardo de Mier, Madrid, 5 vols. Primera edición alemana: *Geschichte der dramatischen Literatur und Kunst in Spanien*, Berlin, 1845, 3 vols.; 2ª ed., Frankfurt am Main, 1854, 4 vols.
- SUÁREZ DE FIGUEROA, Cristóbal [1913]: *El pasajero, advertencias utilísimas a la vida humana*, Renacimiento, Madrid.

- VITSE, Marc [1990]: *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVIIe siècle*, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, 2ª ed. Primera ed.: 1988.
- [2003]: «En defensa de Gutierre», en Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y José Cano Navarro (eds.): *Toledo: entre Calderón y Rojas. IV Centenario del nacimiento de don Pedro Calderón de la Barca. Toledo, 14, 15 y 16 de enero de 2000*, Universidad de Castilla-La Mancha, Almagro, pp. 63-82.
- WARDROPPER, Bruce W. [1966]: «Calderón and his serious sense of life», en J. E. Keller y K. L. Selig (eds.): *Hispanic studies in honor Nicholson B. Adams*, University of North Carolina, Chapel Hill, pp. 179-193.
- [1976]: «El problema de la responsabilidad en la comedia de capa y espada de Calderón», en Manuel Durán y Roberto González Echevarría (eds.): *Calderón y la crítica. Historia y antología*, Gredos, Madrid, tomo II, pp. 714-722. Antes en José Sánchez Romeralo y N. Paulussen (eds.): *Actas del II congreso internacional de hispanistas*, Universidad de Nimega, 1967, pp. 689-694.
- [1978]: «La comedia española del Siglo de Oro», apéndice a la traducción española del libro de Elder Olson: *Teoría de la comedia*, Ariel, Barcelona, pp. 200-208.
- ZUGASTI, Miguel [1998]: «De enredo y teatro: algunas nociones teóricas y su aplicación a la obra de Tirso de Molina», en Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal (eds.): *La comedia de enredo. XX Jornadas de teatro clásico. Almagro, 8, 9 y 10 de julio de 1997*, Festival de Almagro/Universidad de Castilla-La Mancha, Almagro, pp. 109-141.