*«La traición busca el castigo», un experimento teatral**

Elena E. Marcello

Universidad de Castilla-La Mancha

La traición busca el castigo de Rojas Zorrilla intriga a la crítica por distintas razones. En primera instancia, resulta difícil encasillarla dentro de la taxonomía teatral del Siglo de Oro, de por sí bastante compleja. Pedraza Jiménez [2007: 161-186] se ocupó de dirimir la cuestión de forma meridiana, deslindando tanto las marcas genéricas como el tono que sitúan esta obra a caballo entre la comedia de capa y espada y el drama de honor.

En segunda instancia, son numerosas las coincidencias estructurales, temáticas e incluso textuales con otras piezas dramáticas de Rojas Zorrilla, autor que tiende a reinventar los enredos y reutilizar determinados recursos. Gómez Rubio [en prensa] ha señalado los paralelismos, corroborados por indicios textuales, que relacionan *La traición busca el castigo* con *Peligrar en los remedios*: los antecedentes argumentales, la configuración de algunos personajes, la utilización de determinados mecanismos dramáticos, etc. A raíz de estos puntos de contactos, no es inapropiado considerar *La traición busca el castigo* como el envés trágico de *Peligrar en los remedios*, obra escrita a finales de 1634 y representada por Roque de Figueroa en Palacio el 6 de abril de 1635. Se trataría de un mismo experimento teatral, vertido antes (*Peligrar en los remedios*) en un molde cómico y después, en los años de 1635-1637[1], en otro trágico. Asimismo,

* Este trabajo se ha realizado en el marco del proyecto de investigación HUM2005-07408-C04-01 del Ministerio de Educación y Ciencia, Dirección General de Investigación.

[1] Para un detallado análisis de las referencias cronológicas externas e internas de *La traición busca el castigo*, véase Marcello [en prensa]. Las citas proceden de esta edición [Rojas, en prensa].

nuestra obra comparte ciertas semejanzas con *Cada cual lo que le toca*: la ambientación urbana, el núcleo trágico doméstico, el simbolismo de los objetos, las falsas apariencias, etc. De hecho, ambas obras dan fe de los intentos, casi contemporáneos, de Rojas por innovar con originalidad el género trágico y constituyen un botón de muestra de la llamada «tragedia contemporánea» [Pedraza, 2007: 251].

En tercera y última instancia, el modelo dramático que Rojas Zorrilla parece experimentar con esta pieza es *El médico de su honra* (1635) de Calderón de la Barca. La asociación la puso de manifiesto Pedraza [2007: 181-182], quien también recordó el vestigio calderoniano presente en las palabras que clausuran *La traición busca el castigo*, cuando el marido exclama: «errando la medicina/ vine a curar la dolencia» (vv. 3465-3466). De hecho, las referencias al agravio de honor como enfermedad que necesita ser sanada serpentean en los diálogos entre los galanes principales, donde se llega incluso a postular —pero considérese que quien pronuncia las palabras que siguen se revela un falso amigo— la inutilidad de «curar» un agravio si el mal es interno a la mujer que lo provoca:

> ¿qué importará
> curar un mal exterior,
> si queda interior el mal? (vv. 1888-1890)

Con estas premisas, aquí pretendemos mostrar cómo *La traición busca el castigo* se plantea desde el principio como una pieza en la que predominan los aires aciagos y en la que se experimenta con un paradigma del drama de honor. Sin extendernos en el intrincado debate sobre la tragedia en España, nos interesa recordar que, más allá de los cánones clasicistas y de las reglas aristotélicas, este género tarda en modernizarse y, a menudo, se relega a la recreación de mitos trágicos antiguos o de dramas históricos que lo alejan de la sociedad contemporánea. Los elementos considerados como marcas de la comedia de capa y espada son los factores[2] que separan *La traición busca el castigo* del género trágico tal y como se concibe en Europa y, con las debidas diferencias, en España y, por esto, esta pieza resulta «anómala». Por otra parte, la traición que anuncia con clamor el título es parte constitutiva de muchas piezas trágicas; y lo mismo puede decirse respecto al contrarreformista castigo que hace de contrapeso.

[2] A saber, la colocación temporal en la contemporaneidad de los espectadores no desplaza el drama en un pasado lejano (de ahí, la ausencia de fuentes históricas predeterminadas), la ambientación urbana y geográficamente localizada en la ciudad de Valencia, el grado de nobleza de los protagonistas (no hay monarcas o señores absolutos, sino comunes caballeros), la puntual presencia de vetas cómicas (relegadas a la figura del gracioso Mojicón y, en parte, a la criada Inés). Los monólogos cómicos son cuatro: el primero (vv. 53-104) sobre el galanteo, el segundo (vv. 1586-1646) sobre las damas feas, el tercero (vv.1935-1998) sobre la hermosura de la criada y, finalmente, el último expresamente dirigido al público (vv. 3013-3106) sobre el hombre enamorado.

La traición: tema y móvil de la acción

La fascinación de Rojas por el tema de la traición es constante e indiscutible, igual que la atracción por representar en el escenario relaciones interpersonales quebradas o puestas a prueba por conflictos de diversa índole. El Rojas trágico dramatiza la traición e, incluso, se plantea su razón de ser al complicar la realización del castigo o de la venganza con obstáculos que ponen en tela de juicio las prioridades del honor o la lealtad. Sobre este tema, hay disquisiciones en muchas obras del toledano. Se trata de alusiones, consideraciones o debates, tanto serios como cómicos, que, incluso, pueden alcanzar niveles que rozan con lo absurdo. De este último nivel es un buen ejemplo la secuencia de *Los áspides de Cleopatra* en que Octaviano e Irene quieren matar a Marco Antonio y Cleopatra para vengarse el primero de una traición (política) y de un agravio (amoroso) y la segunda, de un desprecio[3]. Entre las reflexiones de tono serio, merece la pena detenerse en las palabras con que la Rosimunda de *Morir pensando matar* clama venganza contra Alboíno:

> Mátete el mayor amigo,
> después que el honor te robe;
> y a celos y a puñaladas,
> mayores haga los golpes;
> y aún no quedaré vengada […] [Rojas, 1976: 34]

Son palabras penetrantes e implacables, que preconizan la peor traición (si existe gradación alguna), concatenan la tragedia con la venganza postulando la justificación del acto alevoso y, en cierto sentido, compendian el núcleo trágico de *La traición busca el castigo*. Rosimunda incita a la traición por vengarse de la muerte de su padre (en cuya calavera se vio obligada a beber, según la costumbre longobarda), Leoncio traiciona a su rey por alcanzar el amor de la reina; mientras el duque de Lorena, quien rehúsa cometer semejante infamia, acaba encarcelado injustamente. Igualmente, a pesar de ciertas variaciones, en nuestra pieza don Andrés fundamenta la traición en el derecho a la venganza cuando, en el alegato final, anima a don Juan a vengarse de manera parecida a cómo fue agraviado; el mismo don Andrés justifica su acto de alevosía con la obstinación que les producen los obstáculos a su amor; y, finalmente, el honrado don García acaba siendo sospechoso de ser el traidor. Con *Morir pensando matar*, escrita probablemente en los años de 1633-1635 [*cf.* Doménech, 2008], *La traición busca el*

[3] La discusión gira alrededor de cómo y quién debe ejecutar la venganza (si ambos a la vez o si Irene debe matar a Antonio, y Octaviano, a Cleopatra, o si tiene que vivir uno y morir la otra) y termina con la decisión de Marco Antonio de matarse a sí mismo.

castigo guarda coincidencias también por el uso simbólico y escénico de la oscuridad, por las engañosas apariencias en que se ven envueltos algunos personajes (Flabio en *Morir…*, don García en *La traición…*) y por las falsas acusaciones de las que son víctimas inocentes. También se dan vistosas diferencias: en la obra que nos concierne la traición está limitada al ámbito doméstico (así como su espacio dramático), no está relacionada con el poder político, pero se proyecta hacia varias vertientes, se multiplica, aunque su promotor sea uno solo. Don Andrés se determina a llevar a cabo un acto que atenta incluso contra sí mismo:

> una traición vengo a hacerme,
> indócilmente resuelto,
> que, quien lo es con un amigo,
> lo es también consigo mesmo. (vv. 2119-2122)

Además, la traición es patente —por lo menos a los ojos del público omnisciente— desde los primeros compases y se distribuye en tres tiempos (anuncio–realización-castigo), siguiendo la tripartición estructural con un rigor casi matemático. Estos momentos de la traición se marcan verbalmente en más de una ocasión, como si el poeta quisiese constreñir en el espacio y tiempo dramáticos el núcleo trágico, que, no nos olvidemos, tiene lugar predominantemente en casas particulares (de don Andrés y don Juan) y en menos de tres días.

Don Andrés: el anti-galán, traidor y falso amigo

Don Andrés, ese galán cínico que abre la obra con aires frívolos y desenfadados, encierra en sí el alma de un seductor, de un burlador, además de un alevoso. Sale a escena vestido de soldado, persiguiendo a su criado; la burlesca descripción del amo por parte de Mojicón le encasilla como un hombre dedicado a galantear a toda mujer que encuentra sin amar a ninguna: esta obsesión enamoradiza no distingue estados ni edades de tal manera que, en el cierre del parlamento, el criado le califica de «grandísimo bobo» o «muy grande socarrón» (vv. 103-104). Don Andrés desmiente su nobleza desde el principio, pues pertenece a la segunda categoría y, en lo que a mujeres corresponde, él mismo confiesa que

> muy señor de mi albedrío,
> de las que me aman me río
> y de las que no, también. (vv. 154-156)

La suya es una obsesión, en la que se incide reiteradamente[4], que le concede un peculiar protagonismo[5]. Un rol de primer plano extraño, si se considera que se centra en un personaje negativo, y no, por ejemplo, en un maniático figurón, un ridículo e inconsciente galán suelto.

Sea como sea, a este nivel de la obra —estamos en los primeros doscientos versos— la acción todavía podría seguir el cauce cómico. Sin embargo, el coloquio entre amo y criado señala otro camino: revela, pues, que don Andrés está empeñado en enamorar fingidamente a la dama de otro galán. Este propósito se confirma en las secuencias sucesivas que se corresponden con tres visitas y tres personajes masculinos nuevos. En la primera, don García, el caballero que galantea a Leonor, le apremia para que desista de su atrevido cortejo. Al discurso sentido e intachable del rival, don Andrés reacciona de manera provocativa y se determina a cortejar a la dama («Desde hoy a Leonor adoro,/ y obre el acierto después», vv. 449-450). La segunda secuencia revela un detalle más del carácter del personaje. El padre de Leonor, que se ha percatado de las atenciones de don Andrés, le ofrece la posibilidad de casarse con ella antes de que se cierre definitivamente el compromiso matrimonial, estipulado por cartas, entre su hija y un hidalgo. La negativa del galán no podría ser más descortés. Además, tras la salida del huésped, don Andrés se reafirma en su cortejo («Mojicón. ¿Piensas proseguir? D. Andrés. Sí, pienso./ …/ esta Leonor he de verla,/ he de hablarla, he de servirla/ y aun pienso que he de quererla», vv. 659, 688-690). El carácter cínico y calculador de don Andrés queda corroborado también por la reflexión que acompaña su intención de rondar a doña Leonor. Él sabe que don García, a pesar de sus amenazas, nunca le retaría ni echaría manifiestamente de la calle porque está vinculado por cuestiones de honor y

[4] Entre las múltiples referencias, valga este breve intercambio de frases entre los dos amigos al final de la primera jornada, que hace hincapié en la naturaleza libertina de don Andrés:

D. Juan. ¿Dura siempre aquella tema
de no querer a ninguna?
D. Andrés. A una adoro.
D. Juan. ¡Cosa nueva!
¿Por qué?
D. Andrés. Porque me han pedido
por fuerza que no la quiera.
D. Juan. Ese es apetito solo.
D. Andrés. Y es también naturaleza. (vv. 910-916)

[5] Protagonismo que no pasó desapercibido en el extranjero, donde esta pieza de Rojas tuvo cierta proyección. Paul Scarron la adapta en *Les trois Dorothées, ou le Jodelet souffleté, ou le Jodelet duelliste*; Alain-René Lesage la traduce e incluye en el volumen misceláneo *Le théâtre espagnol, ou les meilleurs comédies des plus fameux auteurs espagnoles* en 1700 con el título de *Le traître puni*; al año siguiente sir John Vanbrugh la edita en inglés titulándola *The false friend* [*cf.* Gonzalez Cañal, Cerezo y Vega, 2007: 398-401]. La obra de Lesage se utilizó después para otra reelaboración, a cargo de Florent Carton Dancourt, titulada *Trahision punie*.

es consciente de que semejante actuación terminaría siendo contraproducente para su dama. Por ello, amonesta al criado que le avisa del peligro en estos términos:

D. Andrés. Calla, necio; no le temas
que, cuando quiera reñir,
solo porque no se pierda
la honra de la tal dama,
me ha de sufrir. (vv. 694-698)

Por si eso no bastare, don Andrés recibe enseguida la visita del amigo don Juan Osorio. Este último, recién llegado de Flandes, va a contraer matrimonio con la hija de don Félix de Cabrera. Se trata, nada más y nada menos, que de doña Leonor. Las tres visitas han puesto de manifiesto tres «inconvenientes» (v. 1235) a la pasión desbocada de don Andrés, que, en vez de frenar su comportamiento, le azuzan aún más a seguir en su obcecación («Desde hoy más amarla imagino», v. 1256). Hasta aquí se cuenta con los ingredientes clásicos de una historia amorosa: una dama, tres galanes que la pretenden y un padre que prepara un matrimonio y vela por su honradez. Sin embargo, un galán presenta tintes oscuros, pues su comportamiento anuncia una traición a la obligación de caballero (durante el coloquio con don García y don Félix) y a la amistad (después del diálogo con don Andrés). Lo saben él, el criado y el público. Queda por saber cómo se va a llevar a cabo esta traición.

La primera jornada se cierra con el matrimonio entre Leonor y don Juan, que desata, en aparte, reacciones diversas vertebradas alrededor de la metáfora del incendio. Don García se obliga a apagar la llama de su amor, mientras don Andrés la reaviva. Por otra parte, Leonor se angustia por el *lapsus linguae* cometido durante la boda —ha pronunciado el nombre de don García en lugar del de don Juan—, mientras el recién casado empieza a sospechar de su esposa y don Félix se asombra de que se haya proferido el nombre de su enemigo.

La segunda jornada empieza la mañana siguiente a la noche de bodas. Intensa y retóricamente elaborada es la relación que hace la dama de su noche con el esposo: se perciben los llantos, la fuerza varonil, el aborrecimiento y, finalmente, la incomprensión de los recién casados. Sin embargo, doña Leonor pretende encontrar la fórmula para amar a quien aborrece (es decir, al marido) y aborrecer a quien ama (es decir, a don García). Esta intención la corrobora ante su antiguo pretendiente, que entra en escena a través de la tapia o falsa pared con que comunican las dos casas. Pero don Juan, al tener que salir de Valencia por asuntos familiares, comete el primer fallo: solicita al amigo que vigile a su esposa para defenderla del antiguo pretendiente; le pide, en definitiva, que se comprometa como soldado a defender su honor. El discurso retórico, fundado

en el tópico lírico que asocia el amor a la guerra, justifica también ese atuendo militar con que se presenta al público don Andrés. El vestuario, que al principio de la obra lo identificaba como soldado, como caballero en busca de ventura por medio de las armas, adquiere ahora una significación especial. Don Andrés acepta el encargo, pero con otra intención. Con la ayuda de Mojicón, entra de noche en casa de la dama movido por «una llama, aún no amor,/ una tema, aún no deseo» (vv. 2125-2126). Esa acción no está sujeta a una pasión sincera, sino a un sentimiento superficial y terco. De no ser así, por ejemplo, provocaría en un galán de comedia palatina el clásico conflicto entre el amor y la obligación a la amistad. Es cierto que don Andrés titubea un instante y está a punto de desistir, pero enseguida sopesa en una imaginaria balanza la ofensa con su voluntad, la lealtad con el deseo y decide, al final, que gane este último. Así, a oscuras, penetra en la habitación donde duerme Leonor. Los gritos de socorro de la dama alertan a don García que salta la tapia para salvar a su amada. Entretanto la casa se despierta. Una bujía arroja una luz tramposa a la escena. A los ojos de don Juan, regresado inesperadamente, se les presentan dos caballeros armados en compañía de su mujer casi desnuda. Cada uno de los protagonistas se escuda en su visión de los acontecimientos: dos de ellos proclaman la verdad; otro, una verdad «falsa». Emana modernidad esta secuencia en la que don Juan afronta a los dos hombres para discernir quién miente y quién no, para desentrañar las apariencias que incriminan a su mujer y defender convenientemente su honor[6]. Don Andrés es el alevoso, el culpable; es quien actúa con la complicidad de la oscuridad, a hurtadillas, de noche, en silencio y a traición. Descubierto por el amigo, se ampara antes en el silencio y, después, en la palabra, pero con una mentira: dice haber encontrado a don García con doña Leonor. A esa mentira proporciona semblante de verdad tanto la petición de don Juan de vigilar a Leonor como la relación de amistad entre ambos caballeros. Don Juan duda. La única persona que podría aclarar lo acaecido, doña Leonor, no puede hacerlo porque la oscuridad le impidió ver a su ofensor y a su valedor. En el público —que conoce la verdad— crece la

[6] Rojas es consciente del resultado escénico de esta situación, tanto que en *Cada cual lo que le toca* la vuelve a recrear después de otra escena a oscuras (tres galanes han entrado en casa de don Luis, en el cuarto de su mujer). El marido supuestamente agraviado expresa entonces su desconcierto en estos términos (vv. 2140-2147):

Verdades de una ylusión,
enigmas de una evidencia,
el uno del otro sombra
y ambos luzes de mi ofensa,
¿qué haçéis dentro desta cassa
a quien por mía respetan
los raios del Sol, pues quando
ban a entrar, entran apenas? [Rojas, 1917: 76]

indignación y el suspense por la evolución de la historia, mientras el cierre de la jornada deja en suspenso el desagravio.

> Pues no es ocasión, yo quiero,
> para castigar mi ofensa,
> dejar mi agravio suspenso. (vv. 2416-2418)

La tercera jornada se dedica casi exclusivamente a racionalizar verbalmente lo ocurrido por la noche con cuatro parlamentos narrativos. Y durante cada reconstrucción de los acontecimientos, se aporta información adicional para descubrir al culpable. El primer relato, en realidad, es un coloquio (vv. 2437-2596) entre don Juan y don Félix, durante el cual el padre de Leonor revela de qué manera actuó don Andrés con su oferta de esponsales. El segundo (vv. 2811-2905) se realiza después del diálogo a través de la tapia —una treta urdida por don Juan con la ayuda de Inés para averiguar más detalles— y corre a cargo de doña Leonor. Esa reiteración del accidente, superflua a nivel informativo, acrecienta la tensión del agraviado en busca de indicios. El dato nuevo lo aporta doña Juana[7], que revela que don García saltó la tapia después de escuchar los gritos de socorro de Leonor y no antes. El tercer relato (vv. 3149-3186) lo pronuncia el gracioso Mojicón, que descubre cómo don Andrés pudo entrar en casa de don Juan. A estas alturas el marido tiene elementos suficientes para castigar a quien se ha portado como un falso amigo. Sin embargo, un cuarto y último relato (vv. 3215-3277) vuelve a sembrar la duda. Esta vez es don Andrés quien mezcla las piezas del tablero, pues sus palabras ofrecen otra interpretación plausible de los acontecimientos.

Al final, el marido agraviado sale a castigar don García. Y, como anuncia el tramposo don Andrés, «ha de ser la venganza/ del modo que fue la ofensa», es decir, traidora. Por ello, las mismas tapias que favorecieron la traición han de ser el recurso designado para poder matar a don García. Don Juan se queda desconcertado ante este consejo que atenta al honor aún más que la ofensa recibida y se cuestiona si el haber sido traicionado le excusa de ser a su vez traidor. Y la respuesta de don Andrés proporciona un detalle más de la calidad moral del personaje.

[7] Doña Juana, hermana de don García, correspondería en la simetría del *dramatis personae* al doblete de la dama, pero esta posición especular dentro de la acción es ilusoria. Según las referencias iniciales, a ella le tocaría protagonizar una historia de amor con don Andrés (que también la corteja), pero sus apariciones son contadas, su función dramática se limita a la secuencia arriba citada y a otra del primer acto en que le disputa a Leonor el amor de don Andrés (por consiguiente, no promueve ninguna acción secundaria) y al final no se casa con nadie. Sin embargo, cabe subrayar el mayor protagonismo de esta dama, del que da fe el manuscrito 16973 de la BNE. Para una visión detallada, véase mi introducción a Rojas [en prensa].

D. Andrés. Pues, por las tapias intenta
entrar también en su casa,
cobra tu castigo en ella,
que herir por los mismos filos
es del agravio destreza.
D. Juan. Sí, pero, ¿yo he de matarle
a traición? Di: ¿porque él sea
traidor, he de ser traidor?
D. Andrés. Esas bizarrías deja
para honrados pundonores,
mas no para las afrentas. (vv. 3334-3344)

Se establece una simetría entre la afrenta, el medio usado (la pared) y el desagravio. Además, quienes pretenden llevar a cabo el castigo lo realizan creyendo en una apariencia que no corresponde con la realidad, como ocurre en *El castigo sin venganza*. Es como si una justicia poética o divina moviese inconscientemente el brazo del afrentado y del traidor. Los dos caballeros deciden entrar en casa de don García saltando la tapia. Como ocurrió con el agravio, la oscuridad es cómplice del desagravio. A oscuras, don Juan mata a quien cree que es don García, pero en realidad es don Andrés, quien confiesa su culpa. La luz desvela las apariencias y don Juan descubre así de haber errado y, a la vez, acertado el castigo.

Símbolos y metáforas

Un complejo sistema de símbolos vertebran la acción trágica de *La traición busca el castigo*. Las trilladas metáforas del mar, del incendio y de la mariposa se utilizan en más de una ocasión para dar voz al sentimiento amoroso (don García) o para expresar el concepto de honra (don Félix, doña Leonor). Asimismo, la connotación militar de los galanes se asocia al tópico de la *militia amoris* (don García) o del defensor del honor (don Andrés, don Félix).

Además de ser un recurso teatral ampliamente utilizado para las equivocaciones y los enredos, la oscuridad adquiere aquí un valor simbólico. Tiene una connotación negativa —en oposición a la luz—, cubre de un velo tenebroso la realidad, engaña e impide ver. Este nexo se establece de forma explícita durante y después del agravio. Durante, cuando don Andrés acompaña su acto matando una luz «porque el hurto y la traición/ procuran la sombra luego» (vv. 2203-2204); y después, cuando doña Leonor reconoce el peligro y, para ahuyentarlo, intenta encender una vela:

Todo el valor se asombra,
y, como la traición busca la sombra,
conozco la traición, olvido el lecho,
busco la vela muerta a mi despecho
y, como llamas de valor respiro,
la procuro encender con un suspiro. (vv. 2861-2866)

Con la complicidad de la oscuridad se forja la mentira. Le hace de contrapeso ese castigo que se realiza en el mismo lugar y a ciegas, pues, como anunciaba alevosamente don Andrés, «la sombra/ es de la venganza seña» (vv. 3256-3258). Sin embargo, no es este el único elemento simbólico de la obra.

La pared, recurso escénico de muchas intrigas, se vincula a la afrenta y al castigo por ser el vehículo que ha permitido supuestamente la entrada al agravio. El nexo, como vimos anteriormente, lo establece el traidor cuando aconseja entrar en casa de don García a través de la tapia. Sin embargo, en *La traición busca el castigo* la pared aumenta su potencial simbólico al transformarse en «testigo» de la honradez de Leonor y en conformar una escena efectista y sobrecogedora. En la última jornada, don Juan, tras descubrir cómo los antiguos amantes se hablaban a través de la tapia, obliga a la criada a hacer la seña correspondiente. El ignorante don García contesta pensando que es Leonor; por otra parte, la dama acude pero encuentra a su marido, al que declara su inocencia mientras la pared se hace testigo hablante de su discurso.

Leonor. […]
¿Dudas en mi fama, cuando
son los montes y los cielos
de lo que te estimo y amo
testigo fieles de abono,
y yo soy —bien me comparo—
fija como sus estrellas,
firme como sus peñascos?
Y esta pared es testigo…

Oye don García dentro la voz.

D. García. Siempre estoy yo confiado
que me has querido, Leonor.
Leonor. ¿Qué es esto?
D. Juan. ¿Qué te has turbado?
Como la pared es testigo,
está respondiendo al cargo. (vv. 2740-2752)

La escena, imposible de transcribir en su integridad[8], no solo se transforma en un diálogo a tres de gran efecto dramático y lingüísticamente marcado por la terminología legal, sino que abre camino a la otra grande metáfora de *La traición busca el castigo*.

El juez de su honor

Rojas y sus contemporáneos vieron en don Juan la figura de un juez de su propio honor, de un magistrado que, además, es parte en causa en un pleito de honor. Al momento de su presentación, este personaje esgrime la metáfora del soldado de amor: ha abandonado la campaña de Flandes para alistarse en una batalla amorosa (vv. 730-740). Poco después, enlaza con la imagen del «juez de mi causa mesma» (v. 810), al referir de su llegada secreta a Valencia para «examinar» las virtudes de su prometida. Durante la estancia se ha enterado de la existencia de dos rivales, por lo que don Juan recurre a la terminología legal para corroborar la «sumaria de celos» (v. 815), buscar a algún «testigo que confiese» (v. 816) y ampararse en la ley de honor al que está sujeto. El vínculo legal sale a colación en el momento de mayor tensión de la segunda jornada:

¿cómo los dos en mi casa
a estas horas?
Leonor. ¡Grave empeño!
D. Juan. Procuráis...
Leonor. ¡Mayor desdicha!
D. Juan. ...derogar...
Leonor. ¡Mal sin remedio!
D. Juan. ...la ley...
Leonor. ¡Insaciable pena!
D. Juan. ...que ha promulgado...
D. Andrés. ¿Qué espero?
D. Juan. ...en favor de mi opinión
mi honor, que es rey de sí mesmo. (vv. 2269-2276)

Sin embargo, es en la tercera jornada cuando la metáfora el juez de su propio honor se forja completamente. El padre de Leonor la verbaliza cuando insta a don Juan a juzgar los hechos con raciocinio y sangre fría:

[8] Además, el testimonio manuscrito la amplifica considerablemente, ofreciendo la posibilidad de palpar las potencialidades escénicas del recurso y los gustos, si no de Rojas, de su público.

Sed juez y escuchad el cargo,
porque erraréis la justicia
en estando apasionado. (vv. 2538-2540)

A partir de este momento, don Juan, que había suspendido el desagravio, reanuda sus pesquisas en búsqueda del culpable partiendo del examen de testigos. A este propósito, el ya citado ms. 16973 subraya aún más esta metáfora con una secuencia, que no aparece en la obra impresa, donde don Juan y don Félix disputan sobre cómo gestionar el desagravio. Se trata de una interesante amplificación, marcada por el uso del léxico jurídico, que pone de manifiesto las pautas investigadoras a seguir y los inconvenientes que afronta el agraviado ante el tribunal del honor.

D. Juan. Juez de mi causa ha de ser.
D. Félix. ¿De qué suerte?
D. Juan. De esta suerte.
D. Félix. Dilo.
D. Juan. Pues este quiero nombrar
para que este intento que sigo
por el primero testigo
que tengo de examinar.
D. Félix. Mira los términos sabios
que más fueren menester.
¿Como testigo ha de ser
quien es parte en el agravio?
D. Juan. Que tienes razón confieso,
mas para esta información
pondré tu declaración
por cabeza de proceso;
descífrese [?] de una vez
este no entendido mal,
acuse como fiscal,
pues yo vengo a ser mi juez.
D. Félix. Pues date por recusado
si hoy juez te quieres hacer,
porque tan poco ha de ser
en la causa interesado.
D. Juan. Dices bien, mas también veo
que puedo serlo en rigor
pues, siendo juez de mi honor,
soy también ator y reo. (ms. 16973, ff. 50v-51r)

El somero análisis de *La traición busca el castigo* confirma el nexo con el paradigma teatral de *El médico de su honra*. Rojas mira a Calderón y, a la vez, experimenta una tipología trágica acudiendo parcialmente a los ensayos dramáticos que está rodando en los escenarios en la segunda mitad de los años treinta (*Peligrar en los remedios*, *Cada cual lo que le toca*, *Morir pensando matar*, etc.). Con respecto a la pieza calderoniana, esta obra plantea el conflicto con un enfoque innovador que incluso podría minar los fundamentos de muchos dramas auriseculares. Si el honor se defiende a puertas cerradas, en silencio y matando incluso a la mujer inocente, en *La traición busca el castigo*, don Juan se presupone agraviado pero carece de evidencias que señalen al culpable. La escena central en que sorprende a los dos hombres en su casa abre camino a la sospecha. Además, este supuesto agravio es público: lo saben los moradores de la casa y el mismo caballero lo publica a lo largo de sus pesquisas. Si don Juan pensara como el médico de su honra, daría igual la inocencia o culpabilidad de la esposa, pues la reacción (conforme a los códigos del honor y de la comedia española) impulsaría a matar a doña Leonor. Sin embargo, en la escena del «crimen» se encuentran también otros dos posibles culpables sin ningún indicio que acuse a uno de ellos. Y para actuar, el ofendido adopta una postura clara, resuelta, que pretende

> castigar lo que yo vea
> es lo que me importa más,
> mas no castigar aquello
> que no puedo averiguar. (vv. 1907-1910)

El principio, de por sí irreprochable, choca con el barroco conflicto entre la realidad y la apariencia —punto de partida de muchos dramas auriseculares [Profeti, 1992]— y se complica por el juego con que don Andrés enmascara su traición. Podría decirse, entonces, que *La traición busca el castigo* es la tragedia de la sospecha, de la ilusión de poder desvelarla y de la imposibilidad de hacerlo. La pieza se desgrana alrededor de la investigación de don Juan para confirmar lo que sus ojos vieron, para dar cuerpo real a su sospecha, para encontrar los indicios que puedan dirigir su mano y matar al ofensor. De ahí, esos continuos coloquios con los sospechosos, los testigos, los allegados. Del mismo modo, se explican también las reiteradas descripciones del acontecimiento. Con un planteamiento novedoso, don Juan escucha los relatos de esa noche infausta, ve la realidad a través de los ojos de sus protagonistas y no es unívoca. Además, cuando alguna pista parece acercarlo al culpable, la intervención de don Andrés desvía nuevamente sus pasos. Y aquí está el factor que conmueve los ánimos del público. Los espectadores saben que don Andrés se ha comportado de forma alevosa, saben que miente, simpatizan con don Juan, con su afán de desagravio, con su búsqueda,

comparten su satisfacción cuando da un paso más hacia la verdad y se alteran cada vez que el traidor le aleja de ella.

Bibliografía

Doménech Rico, Fernando [2008]: «Tragedia y política en *Morir pensando matar*: las tribulaciones lombardas del conde-duque», en este volumen, Felipe B. Pedraza, Rafael González Cañal y Elena Marcello (eds.): *Francisco de Rojas Zorrilla en su IV Centenario. Congreso internacional (Toledo, 4-7 de octubrede 2007),* Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 219-236.

González Cañal, Rafael, Ubaldo Cerezo Rubio y Germán Vega García-Luengos [2007]: *Bibliografía de Francisco de Rojas Zorrilla*, Kassel, Reichenberger.

Gómez Rubio, Gemma [en prensa]: «Prólogo» a Francisco de Rojas Zorrilla: *Peligrar en los remedios*, en *Obras completas II. Primera parte de comedias*, edición crítica anotada del Instituto Almagro de teatro clásico, Cuenca, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

Marcello, Elena E. [en prensa]: «Prólogo» a Francisco de Rojas Zorrilla: *La traición busca el castigo*, en *Obras completas, III*, ed. del Instituto Almagro de teatro clásico, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha.

Pedraza Jiménez, Felipe B. [2007]: *Estudios sobre Rojas Zorrilla*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha.

Artículos citados:

pp. 161-186: «A vueltas con la taxonomía: *La traición busca el castigo* de Rojas Zorrilla»;

pp. 251-265: «*Cada cual lo que le toca.* Notas de lectura».

Profeti, Maria Grazia [1992]: «Essere *vs* apparire nel teatro barocco», en *La vil quiemera de este monstruo cómico. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, Verona-Kassel, Università degli studi di Verona-Reichenberger, pp. 32-42; antes en *Dialogo. Studi in onore di Lore Terracini*, Roma, Bulzoni, 1990, II, pp. 543-555.

Rojas Zorrilla, Francisco de [1917]: *Cada cual lo que le toca. La viña de Nabot*, ed. Américo Castro, Madrid, Sucesores de Hernando.

— [1976]: *Morir pensando matar. La vida en el ataúd*, ed. Raymond R. MacCurdy, Madrid, Espasa-Calpe.

— [en prensa]: *La traición busca el castigo*, ed. Elena E. Marcello en *Obras completas, III. Primera parte de comedias*, edición crítica anotada del Instituto Almagro de teatro clásico, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha.