

Una « tragedia española » : *El Castigo sin venganza*

Maria Grazia PROFETI
Università degli Studi di Firenze

1. Tragedia y tragicomedia

He reflexionado varias veces sobre la « tragedia » en los Siglos de Oro, sea desde el punto de vista de la historia del teatro¹, sea como « forma » teatral² ; una forma que se ha llamado también « comedia trágica » o « tragicomedia », y que ha acarreado a todos los estudiosos una serie de problemas.

Podemos empezar nuestras reflexiones por un interesante y bien conocido fenómeno, que se sitúa en los cimientos del teatro áureo español : hacia finales del siglo XVI una amplia serie de dramaturgos se empeñan en el cultivo de la tragedia : Jerónimo Bermúdez, Andrés Rey de Artieda, Lupercio Leonardo Argensola, Cristóbal de Virués, Juan de la Cueva, Diego López de Castro, Miguel de Cervantes, Gabriel Lobo Lasso de La Vega. La producción trágica de finales del siglo XVI ha sido analizada tanto en relación con los distintos públicos a los que se dirige, tanto distinguiendo varios tipos de tragedia : tragedia de finalidad didáctica, pedagógica, tragedia inscrita en la tradición de la corte, tragedia de horror, etc. ; Yolanda Novo pone acertadamente en relación tal florecimiento (reseña 32 obras) con la boga humanista y con el panorama europeo coevo³.

A pesar de este vivaz desarrollo y de sus altas raíces literarias, todos los historiadores del género (Jean Canavaggio, Francisco Ruiz Ramón, Alfredo Hermenegildo) tienen que reconocer que la así llamada « tragedia renacentista » fracasa : el espectáculo que se afirma en las últimas décadas del siglo XVI marca una evidente ruptura con la praxis trágica, forjando la que se suele llamar « comedia nueva »⁴. Mercedes Blanco vuelve a considerar el fenómeno, estudiando « el eclipse de la tragedia como género moderno »⁵. Y sin embargo, se verifica otro acontecimiento bien evidente, que Blanco destaca : según va avanzando el siglo XVII asistimos a un

¹ Véase Maria Grazia Profeti, *Introduzione allo studio del teatro spagnolo*, Firenze, Usher, 1994 ; *Storia della letteratura spagnola, Il Cinquecento*, Firenze, La Nuova Italia, 1998, p. 537-569 ; *Il Seicento*, Firenze, La Nuova Italia, 1998, p. 3-415 ; « Il teatro tragico spagnolo », en *Le Rinascite della tragedia. Origini classiche e tradizioni europee*, a cura di Gianni Guastella, Roma, Carocci, 2006, p. 287-328.

² Maria G. Profeti, « De la tragedia a la comedia heroica y viceversa », en *Tragedia, comedia y canon, Teatralia III*, Vigo, 2000, p. 99-122 : presento aquí observaciones que se remontan a esta intervención.

³ Yolanda Novo, « Textos trágicos del siglo XVI : la problemática delimitación del corpus de un género olvidado », en *El Redescubrimiento de los clásicos*, Ciudad Real, Castilla-La Mancha, 1993, p. 35-61 ; « Notas para el estudio de la tragedia del siglo XVI », en *Studia aurea, Actas del III Congreso de la AISO*, Toulouse-Pamplona, 1996, p. 291-300.

⁴ Véase la bibliografía relativa en los artículos de Yolanda Novo citados en la nota anterior y la que recoge Jesús González Maestro, « La tragedia. Hacia una poética moderna de la experiencia trágica : la Numancia », en *La Escena imaginaria. Poética del teatro de Miguel de Cervantes*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2000, p. 121-198.

⁵ Mercedes Blanco, « De la tragedia a la comedia trágica », Christoph Strosetzki (ed.), en *Teatro español del Siglo de Oro. Teoría y práctica*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 1998, p. 38-60 (p. 40).

nuevo interés hacia los argumentos trágicos. Las fórmulas propuestas para explicar el hecho no parecen satisfactorias, ni las intervenciones teóricas (el Pinciano, José González de Salas) aclaran este vaivén de la tragedia⁶. El tipo de bibliografía crítica que poseemos no nos ayuda mucho en el intento de aclarar el fenómeno: pienso en el repetirse de las intervenciones, sobre todo anglosajonas, hacia los años 70, intervenciones que proponen el problema casi desde un punto de vista ontológico, y con criterios de identificación de la estructura trágica muy cerrados, como veremos⁷.

Puede ser previamente útil analizar el punto de vista del emisor, a través de un recuento de las veces que los comediógrafos del Siglo de oro utilizan el término « tragedia » en sentido técnico. Examinando el corpus de Lope nos daremos cuenta de que él usa « tragedia » como definición de sus piezas unas cinco veces, desde la última década del siglo XVI a 1634 (para *La inocente sangre*, *Roma abrasada*, *El Marido más firme*, *La bella aurora*, *El Castigo sin venganza*)⁸. Parece ser, pues, que el término define no sólo el desenlace trágico, sino también la relación con una materia noble, mítica o de la antigüedad grecorromana (única excepción, el *Castigo*). Y en efecto, en *Lo fingido verdadero* (ambientada como bien se sabe en tiempos de Diocleciano) los textos mencionados o representados *dentro* de la pieza se definen repetidamente « tragedia »:

Cuando sale a hacer Ginés
un rey en una tragedia,
reinará por hora y media,
y no lo será después...

¿ Tienes tragedia alguna ?...
No le pidas tragedia...

Silencio, que comienza la tragedia⁹.

En el caso de *Adonis y Venus*, si el título reza « tragedia », en la despedida aparece el término « tragicomedia ». Existe además un cierto número de piezas que Lope identifica en el título como « tragicomedias » (*Lo fingido verdadero*, *La desdichada Estefanía*), o bien como « comedias » (*Quien más no puede*, *El Mayordomo de la duquesa de Amalfi*, *El Hamete de Toledo*, *La Ingratitud vengada*); pero que después, en la despedida, llama « tragedia ». Análogo es el caso de *El Duque de Viseo*, que Lope apoda « tragedia » en la despedida, y « tragicomedia lastimosa » en el título.

« Tragicomedia » sin embargo es la forma preferida por el « Fénix »: la definición se repite en un espacio temporal igualmente amplio, desde 1595 hasta 1626; se aplica a piezas con temas de vario tipo, y tiende a subrayar el desenlace trágico¹⁰.

⁶ Vaivén que no se distingue claramente en M. Rosa Álvarez, *La Tragedia amorosa*, 3 vols. Kassel, Reichenberger, 1977, que puede ser muy interesante como recolección de materiales y de bibliografía.

⁷ Proporcioné una reseña de dichas intervenciones en la edición de Lope de Vega, *Nuova arte di fare commedie in questi tempi*, Reggio Emilia, Liviana editrice, 1986, p. 39-40.

⁸ Vid. Edwin S. Morby, « Some observations on *Tragedia* and *Tragicomedia* in Lope », *Hispanic Review*, XI, 1943, p. 185-209. He controlado el resultado con el corpus proporcionado por TESO, mucho menos completo y documentado que el viejo trabajo de Morby.

⁹ Lope de Vega, *Lo fingido verdadero*, ed. de María T. Cattaneo, Roma, Bulzoni, 1992, p. 71, 99, 143.

¹⁰ Ya Morby había calculado que una octava parte de su corpus presenta la dicción « tragicomedia »; a las 42 comedias fichadas por Morley añadiré sólo que la dicción aparece en la despedida de *Los Trabajos de Job*; y en la dedicatória de *Las Alamedas de Toro* a Guillén de Castro: « Obligado estaba yo a dirigir a vuestra merced tragedia, habiendo de imitarle y abonar esta verdad con el ejemplo; pero como en esta historia del rey don Sancho entra su persona y las demás que son dignas de la tragedia, por la costumbre de España, que tiene ya mezcladas contra el arte las personas y los estilos, no está lejos el que tiene por algunas partes de la grandeza referida, de cuya variedad tomó principio la tragicomedia » (en *Parte XIV de comedias de Lope de Vega*, Madrid, Juan de la Cuesta-Miguel de Siles, 1620). Lope sabe distinguir

La definición de « tragedia », en efecto, no tendrá vida fácil : es significativo el caso de *La Tragedia del duque de Berganza*, de Álvaro Cubillo de Aragón : la suelta Salamanca, F.D. de Torres, sin año, la titula « Comedia famosa La Tragedia del duque de Berganza », y en el ejemplar del Instituto del teatro de Barcelona la palabra « tragedia » aparece borrada y sustituida por « tragicomedia »¹¹. Pero, después de Lope, incluso el término « tragicomedia » tiende a desaparecer : he rastreado sólo una ocurrencia en el desenlace de *A secreto agravio secreta venganza* de Calderón¹².

Sobre la « tragicomedia », como acerca de la oposición tragedia/comedia, hay muchos e interesantes fragmentos de los tratadistas, por cierto bien conocidos. Para volver a recordar algunos de ellos, puede ser de algún interés notar que « tragicomedia » es la definición que propone (e inmediatamente rechaza) desde un punto de vista « purista » el propio Cascales :

PIERIO.— ¡ Válame Dios ! Luego según eso no son comedias las que cada día nos representan...
 CASTALIO.— Ni son comedias ni sombras de ellas. Son unos hermaphroditos, unos monstruos de la poesía...
 PIERIO.— A lo menos llamarse han « tragicomedias ».
 CASTALIO.— ¡ Quitá allá ! ¿ No os he dicho poco ha el vicio de las tragedias dobles y comedias dobles ?¹³

Y que en el Pinciano aparece como intento de salvar las contradicciones de una definición que se centra en aspectos técnicos : personajes altos / bajos, argumentos graves / presencia de lo cómico, tipo de desenlace, etc.¹⁴

Igualmente problemática aparece la definición en Pellicer, que trabaja desde un punto de vista « práctico » :

Aunque todas las acciones que se representan, ya sean históricas, ya novelas, ya fábulas, están por el uso comprendidas con el nombre, al parecer genérico, de comedias, no todas lo son. Porque, según queda dicho, la de tramoya es fábula ; aquella donde se introduce señor o rey soberano, es tragedia ; donde muere el héroe, que es el primer galán, es tragicomedia. Y sólo propiamente se llama comedia la que consta de caso que acontece entre particulares, donde no hay príncipe absoluto¹⁵.

muy bien entre una estructura trágica y una cómica, es obvio. Francisco Rico menciona un pasaje del prólogo de la *Parte XVII* para comprobarlo (Lope de Vega, *El Caballero de Olmedo*, Madrid, Cátedra, 1997, p. 14-15). Dice Lope : « La mayor parte son comedias de muchos años, y [...] los autores que las representaron o ya no lo son por viejos, o acabaron la comedia de la vida en la tragedia de la muerte » (Prólogo de la *Parte XVII*, Madrid, Viuda de F. Correa-M. de Siles, 1622, f. [4]v.). El fragmento, desligado de su contexto (Lope se justifica por publicar sus comedias, e insiste en que ningún daño puede ocasionar con ello a los « autores ») no me parece muy significativo ; pero Lope advierte perfectamente la novedad de la estructura que tiene entre manos, y la prueba mejor es la repetida definición de « tragicomedia » que emplea.

¹¹ Maria Grazia Profeti y Umile Zancanari, *Per una bibliografia di Alvaro Cubillo de Aragón*, Verona, Università, 1983, p. 135.

¹² Pedro Calderón de la Barca, *Segunda parte de las comedias*, Madrid, María de Quiñones, 1637, f. 205vb : « Esta es verdadera historia / del gran don Lope de Almeida, / dando con su admiración / fin a la tragicomedia ».

¹³ Francisco Cascales, *Tablas poéticas*, Madrid, Sancha, 1779, p. 166-167.

¹⁴ Alonso López Pinciano, *Philosophia antigua poética*, ed. Alfredo Carballo Picazo, Madrid, 1953, p. 19-21, 25-26. Ni será inútil recordar que el término se da con frecuencia en Italia y en Francia : para la segunda, véase la interesante bibliografía redactada por Regina G. Zardini Lana, *La Tragicomedia*, Verona, Università / Schena editore, 1991. Aquí el texto que marca la pauta es la traducción de la *Celestina*, publicada en Rouen en 1598. Para Italia, Andrea Perrucci, *Dell'arte rappresentativa premeditata ed all'improvviso* [1699], ed. Anton G. Bragaglia, Firenze, Salani, 1961, donde un capítulo entero está dedicado a la tragicomedia : p. 145-158.

¹⁵ José Pellicer de Tobar, *Idea de la comedia de Castilla, deducida de las obras cómicas del Doctor Montalbán*, apud Maria Grazia Profeti, « Il Pellicer e la sua *Idea de la comedia de Castilla* », en *Miscellanea di Studi Ispanici*, Pisa, 1966, p. 223-224.

Las conclusiones de este rápido sondeo de la praxis y de la teoría áurea son por lo menos tres. La primera es que los comediógrafos saben muy bien que la comedia heroica o trágica que están ensayando no es, ni puede serlo, la tragedia renacentista ; las « normas » pseudoaristotélicas están ya definitivamente olvidadas. En relación con las « novedades » de la escritura teatral los teóricos tienen que cambiar, difuminar, ajustar las definiciones teóricas.

La segunda se refiere al quehacer de Lope, que como se ve, en fecha bastante temprana experimenta un tipo de comedia trágica ; así que no será necesario explicar la visión « oscura » de sus últimos años sólo con la maduración que la vejez trae consigo, como a veces se ha dicho.

La tercera es una pluralidad de puntos de vista y un completo mestizaje no sólo terminológico, sino de temas, de técnicas literarias y teatrales. Hay un fragmento de Pellicer donde todo esto se teoriza lúcidamente :

El precepto décimo sexto es que deve el poeta de la comedia heroica, que es la de batallas o acciones grandes, labrar el contexto substancial de lo maçizo y sólido de la invención, y luego para la saçón del pueblo, adornalla de episodios líricos y trágicos. En la comedia lyrica que contiene la maraña amorosa y dulce, deve armar la traza en la novela, y para adorno vestilla de episodios trágicos y heroicos. Y en la comedia trágica que se funda en lo melancólico y fúnebre de la lástima que dispone, aunque cargue todo el artificio sobre el horror, para suspensión del auditorio, deve mezclalla de episodios heroicos y líricos¹⁶.

Por lo tanto creo sería útil renunciar a los términos « tragedia » y « tragicomedia » al hablar de la producción dramática áurea, y utilizar el de comedia trágica o comedia heroica ; y sobre todo leer el fenómeno desde un punto de vista distinto, no teórico, sino de historia del espectáculo : yo creo que si hacia los años 30 se propone una nueva « comedia trágica », como la llama Mercedes Blanco, esto deriva de una necesidad de renovar la fórmula teatral, ya gastada a través de un uso masivo¹⁷.

Si el recorrido que intenté en su momento trazar afecta al entero corpus de la comedia, cobra toda su evidencia en el desarrollo de la comedia heroica, que responde perfectamente a las exigencias de cambio que dejan sus huellas tanto en el texto literario como en el espectáculo¹⁸. Desde el punto de vista literario se pueden volver a utilizar temas nacionales, pero dentro de una nueva estructura teatral ; así los argumentos históricos que aparecían en la tragedia renacentista ahora se aprovechan de nuevo : por ejemplo Luis Vélez de Guevara retoma la leyenda de Inés de Castro propuesta por Antonio Ferreira y Jerónimo Bermúdez. Y desde el punto de vista espectacular la comedia heroica puede contar con un empeño escenográfico a veces muy acusado y grato al público¹⁹.

Es interesante recordar cómo la forma escénica de la tramoya y del aparato aparece en la tardía definición que proporciona Francisco Bances Candamo de la comedia alta : el teórico nota cómo su base argumental puede ser histórica, pero también de invención

¹⁶ *Ibid.*, p. 225-226 y 230.

¹⁷ Este cambio estructural del espectáculo, que marca dos épocas y cuya bisagra se puede centrar en la década 1630-1640, lo he resumido varias veces en cinco puntos : Maria Grazia Profeti, *Montalbán : un commediografo dell'età di Lope*, Pisa, 1970 ; « Da Lope a Calderón : codificazione teatrale e destinatari », en *Atti del IX Convegno interuniversitario « Retorica e classi sociali »*, *Quaderni del Circolo Filologico Linguistico Padovano*, 13, 1988, p. 109-119 ; *La vil quimera de este monstruo cómico*, Kassel, Reichenberger, 1992, p. 21-31.

¹⁸ Reúno aquí datos que comenté en « *El Ejemplo mayor de la desdicha y la comedia heroica* », en *Mira de Amescua en candelero*, ed. Agustín de la Granja et al., Granada, Universidad, 1996, p. 69-78 ; « El último Lope », en *La Década de oro en la comedia española, 1630-1640*, ed. Felipe B. Pedraza et al., Almagro, 1997, p. 11-39.

¹⁹ *Apud* Emilio Cotarelo y Mori, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid, 1904, ed. facsímil por José Luis Suárez García, Granada, Universidad, 1997, p. 423b.

fantástica (« Reyes de Hungría o Príncipes de Transilvania »), o de materia hagiográfica (« porque las de santos son historiales también y no de otra especie »), o presentar un argumento amatorio ; lo que la caracteriza es el dato técnico de una puesta en escena más sofisticada (« tramoyas y apariencias », « de cuerpo », « de fábrica »), unos personajes « *heroicos* » (« Sus personajes son reyes, príncipes, generales, duques ») y unos sujetos elevados (« acasos de la fortuna, largas peregrinaciones, duelos de gran fama, altas conquistas, elevados amores »)²⁰.

Pero a este aliciente escenográfico hay que añadir otras razones de éxito. En efecto, el argumento histórico, especialmente de historia clásica, puede preciarse de un fin didáctico ; aparece por lo tanto « moral » y « docto », capaz de elevar al auditorio, de enseñar. Se pueden reunir testimonios de muy distinto tipo ; su reiteración y su variedad atestiguan con más fuerza cómo la cuestión resultaba candente en el siglo de oro²¹.

Teresa Ferrer puede comentar :

La aparatosidad del vestuario y el « estilo grave y levantado » parece haber sido una característica estrechamente vinculada a la comedia de asunto épico, pues todavía en 1680, Francisco Gutiérrez se refería a la validez de la « comedia heroica », que « recreando con trajes y discursos pomposos el auditorio, le inflaman el ánimo a la imitación de las virtudes que ven representadas y alabadas »²².

La comedia heroica e histórica se presenta así rodeada por el prestigio de la erudición, y de la dicción elegante, lírica, elevada, « corrigiendo » las « liviandades » de la comedia de los inicios. Bances Candamo advierte : « Los argumentos de Lope ni son todos decentes ni honestos, ni la locución de sus primeras comedias es la más castigada en la pureza » ; añadiendo, sin embargo : « El mismo gusto de la gente fue adelantando cada día la lima de la censura, y escriuieron después el doctor Mira de Mescua, el doctor Phelipe de Godínez y el Maestro Tirso de Molina, que sauían harta theología, y no cometieron un tan ignorante pecado »²³.

La actitud docente en los que « sabían harta theología » es obviamente muy acusada. Mira por ejemplo aparece profundamente consciente de los « deberes » del comediógrafo, si en la aprobación de la *Parte XX* de Lope advierte que el fin de la comedia es « enseñar virtudes morales y políticas »²⁴.

La mayor sagacidad de escritura literaria corresponde, como he dicho, a la espera por parte del público de soluciones nuevas. Pero si existe una exigencia de renovar el producto teatral, de romper repetidamente el horizonte de expectativa del destinatario (como diría Hans R. Jauss), no sólo en el nivel ideológico, sino también en el afectivo, estilístico, literario, las soluciones propuestas no tienen que ser demasiado atrevidas. Un artículo de Héctor Abad, que examina las dos *Fuente Ovejuna*, de Lope de Vega y de Cristóbal de Monroy, llega a conclusiones interesantes : lo que se pone de relieve no es tanto la deuda de Monroy con Lope, sino la necesidad del refundidor de adaptarse a las exigencias de un público distinto, al cual tiene que hablar con prudencia, evitando los momentos de crisis que Lope propone²⁵. Así el otro polo del arco de la comunicación, el

²⁰ Francisco A. de Bances Candamo, *Theatro de los theatros de los passados y presentes siglos*, ed. Duncan W. Moir, London, Tamesis, 1970, p. 33.

²¹ Véanse los que comenté en « *El Ejemplo mayor de la desdicha y la comedia heroica* », p. 70-75 ; y especialmente la dedicatoria de Lope de *La Campana de Aragón*, en la *Parte XVIII* : Thomas E. Case, *Las Dedicatorias de Partes XIII-XX de Lope de Vega*, Madrid, Hispanófila / Castalia, 1975, p. 203-204.

²² Teresa Ferrer, *Nobleza y espectáculo teatral*, Valencia, Uned, 1993, p. 77.

²³ Francisco A. de Bances Candamo, *op. cit.*, p. 29-30.

²⁴ *Parte XX de las Comedias* de Lope de Vega, Madrid, Viuda de Alonso Martín, a costa de Alonso Pérez, 1625, f. q2 +2 v n.n.

²⁵ Héctor Abad, « Estupro, linchamiento, canibalismo : dos *Fuenteovejunas* », en AA.VV., *La Metamorfosi e il testo*, Milano, Angeli, 1990, p. 160-162.

destinatario, orienta las elecciones de los emisores, en ese circuito de interdependencia que es típico del teatro y que constituye su carácter específico, su *quidditas*. « Escuchar » al público, darse cuenta de sus cambios, de sus nuevos deseos, de sus distintas capacidades de análisis resultará pues fundamental para los autores.

2. *Castigo sin venganza*

Hacia los años 30 esta nueva etapa se ha desarrollado ya, y Lope puede definir « tragedia » su *Castigo sin venganza*, centrándola en un motivo arquetípico, el de la madrastra que se enamora de su ahijado, ya encarnado en el mito de Fedra. El motivo, además, llegaba a Lope en la materia novelesca elaborada por Matteo Bandello, y a través de una primera traducción francesa, retraducida después al castellano²⁶. Cuando Lope presenta la pieza en la impresión de Barcelona de 1634 da un marcado relieve a las « fuentes », que constituyen casi un sello de garantía del valor trágico de la pieza, como su grandeza y dignidad formal reside en el « verso » :

Señor lector, esta tragedia se hizo en la corte sólo un día, por causas que a V.M. le importan poco. Dejó entonces tantos deseos de verla, que los he querido satisfacer con imprimirla. Su historia estuvo escrita en lengua latina, francesa, alemana, toscana y castellana ; esto fue prosa, agora sale en verso...²⁷

Se ha notado que el texto presenta algunas características de las comedias trágicas que podríamos definir « calderonianas », y se ha afirmado varias veces (Rozas, Mackenzie, González Echevarría)²⁸ que en el *Castigo* están presentes reminiscencias de textos de don Pedro, y concretamente de *La Vida es sueño*, concluyendo que a través de la redacción del *Castigo* Lope intentaría oponerse a los jóvenes dramaturgos – como Calderón – y triunfar sobre ellos²⁹. Pero yo propongo el problema desde un punto de vista muy distinto ; me parece en efecto poco interesante que puedan aflorar en el texto de Lope algunas alusiones, e inútil entablar una discusión a propósito de las fechas de las dos obras, y de las dos supuestas versiones de la comedia de Calderón.

Más interesante es la forma alta o « trágica » de la pieza : como se sabe, durante una temporada larga se ha negado a España la presencia de una « tragedia »³⁰. Según Arnold Reichenberger,

El teatro inglés del siglo XVII es, como el español, independiente de las formas clásicas, y es a su vez un teatro auténticamente nacional, aunque de vida no tan extensa como la del teatro español. Su cúspide, Shakespeare, presenta al hombre solo en el universo como en la tragedia griega (Hamlet, Oteló) y empujado a la destrucción por fuerzas misteriosas que vienen de lo profundo de sí mismo (Macbeth, Ricardo III). Y también, como en la tragedia griega, cada drama se confronta con un nuevo problema. De esta manera, los otros dos teatros, el inglés y el griego, presentan seres humanos expuestos a inescrutables y todopoderosas fuerzas de origen

²⁶ Se trata del cuento (I, 44) de las *Novelle* : « Il marchese Niccolò terzo da Este, trovato il figliuolo con la matrigna in adulterio, a tutti dui in un medesimo giorno fa tagliar il capo in Ferrara ». Véanse las referencias que reuní en Lope de Vega, *El Castigo sin venganza*, en *Teatro*, trad. Maria G. Profeti, Milano, Garzanti, 1989.

²⁷ EL CASTIGO, / SIN VENGANZA, / TRAGEDIA / DE FEY LOPE FELIX DE VEGA CARPIO / del habito de San Iuan, Procurador Fiscal de la Camara / Apostolica del Arçobispado de Toledo. / AL EXCELENTISSIMO SEÑOR DON LVIS FERNANDEZ / de Cordoua, Cardona y Aragon[...]. / Año [...] 1634. / Con licencia, En Barcelona, por PEDRO LACAVALLERIA, junto a la Libreria. Il *Prólogo* figura en el f. A_{3v} n.n.

²⁸ Véase por ejemplo Juan M. Rozas, « Lope de Vega y Felipe IV en el ciclo de senectute », Badajoz / Cáceres, Universidad de Extremadura, 1982 ; « Texto y contexto en el *Castigo sin venganza* », en AA.VV., *El Castigo sin venganza*, ed. Ricardo Doménech, Madrid, Cátedra, 1987, p. 165-190.

²⁹ Véase Antonio Carreño, « “La sangre / muere en las venas heladas” : *El Castigo sin venganza* de Lope de Vega », en *En torno al teatro del Siglo de Oro*, Almería, I.A.A., 1966, p. 65-81, con bibliografía.

³⁰ De este problema hablé en « Para Lope. Estimación del Fénix de los ingenios en Europa y España », en *V Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, Münster, Iberoamericana, 2001, p. 69-82.

sobrenatural (el griego), o, en un plano estrictamente secular, a un individuo en soledad (Shakespeare)³¹.

En cambio, continúa Reichenberger, « el sistema ideológico de la comedia » « se afirma » en « dos pilares » : « la honra y la fe » ; de lo cual derivaría que « una obra dramática española sigue una pauta que va del orden conculcado al orden restablecido »³². Una fórmula bonita, como se ve, pero vacía de sentido, ya que el mismo *Edipo* va del orden conculcado al orden restablecido, a través del castigo del inconsciente, si no inocente, protagonista.

El teatro de Lope parece angustiar a los críticos anglosajones, más allá de sus intentos de explicación, ya que es un teatro donde el cuerpo reina, donde se proponen las transgresiones más evidentes : una madrastra se enamora de su ahijado, morirán los dos, y ya lo saben desde el principio ; lo que no impide que al espectador se le cuenten con pormenores y detalles sus abrazos y sus besos incestuosos : « miré y vi, ¡ caso terrible ! / en el cristal de un espejo / que el conde las rosas mide / de Casandra con los labios »³³.

Quizás la operación más útil, hacia una definición del *Castigo sin venganza*, es la de concentrarse en algunas características estructurales de la pieza. Por ejemplo el tratamiento simbólico del espacio teatral : la primera jornada se desarrolla en lugares abiertos, en un principio de noche por las calles de Ferrara, teatro de las gestas amorosas del Duque, después en el campo cerca de la ciudad, donde Federico encuentra casualmente a Casandra, y la salva de las aguas de un río. El *fuera* es la forma de la libertad, del desenfreno : la *calle / noche* es teatro de las culpables aventuras del Duque, en el *campo* se efectúa la primera transgresión (Federico abraza a Casandra para salvarla). El encuentro con la corte se verifica en cambio, siempre en la primera jornada, en un jardín donde se ha preparado un pabellón : espacio extra-urbano, pero ya civilizado, constituye el *umbral* que separa la libertad precedente de la formalización del deber. De la segunda jornada en adelante la escena está situada en el interior del palacio de Ferrara, « spazio chiuso, di *contrainte*, zona di integrazione, di ordine sociale con tutto ciò che lo riguarda : potere, legge, moralità », en contraste con el espacio abierto « campo del disordine, delle passioni, della libertà »³⁴. Y el segundo espacio hará irrupción en el primero : « il disordine penetra incontrollabilmente nel palazzo col buio della peccaminosa relazione »³⁵.

La forma de la expresión que en la comedia asume la instancia moral es la oposición entre *lo que es justo* y el *gusto*. Se trata de una oposición fundamental en el teatro de Lope y de sus contemporáneos, pero aquí adquiere una importancia mayor, ya que se repite en más de diez lugares y alimenta toda una serie de juegos paronomásticos y en rima.

Considerada la *entidad* de la transgresión misma, donde el adulterio se suma a la tentación edípica, la comedia está atravesada por una fuerte censura : Casandra y Federico no pueden « decir », y menos aún « imaginar » : la primera transgresión del joven asume pues la forma de « posibilidad de imaginar contra la razón » (« imaginación necia », v. 926 ; « desatinados conceptos », v. 959). Estamos al final de la primera jornada ; Federico acaba de rendir homenaje a Casandra, besándole tres veces

³¹ Arnold Reichenberger, « La singularidad de la comedia », en Antonio Sánchez Romeralo, *Lope de Vega, el teatro*, Madrid, Taurus, 1989, vol. I, p. 67.

³² *Ibid.*, p. 68.

³³ *El Castigo sin venganza*, ed. José M. Díez Borque, Madrid, Espasa Calpe, 1987, p. 231 (v. 2074-2077).

³⁴ Marcello Pagnini, « Per una semiologia del teatro classico », *Strumenti critici*, 12, 1970, p. 126.

³⁵ Alfonso D'Agostino, « Un peccato di fantasia : lettura del *Castigo sin venganza* di Lope de Vega », *Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane*, 3, 1985, p. 58.

la mano, mientras una profunda turbación se apodera de él. Pero la formulación del pensamiento transgresivo será confiada al *alter ego*, al gracioso Batín (v. 978-979), como poco antes había sido la criada Lucrecia la que había manifestado los deseos secretos de Casandra (v. 589-590).

Alfonso D'Agostino, que ha dedicado a la comedia una interesante lectura, subraya :

Pensamiento e imposible, sia pure con vari referenti, punteggiano ossessivamente i discorsi di Federico e Casandra, così che per i due infelici amanti la negazione simbolica di base risulta NO / ES POSIBILE PENSAR. Il « disordine » o « squilibrio », la *hamartia* in termini aristotelici, che genera il dramma si colloca dunque non tanto e non solo nella concatenazione degli eventi (che in Lope ancor più che nel Bandello hanno parte fondamentale), quanto nell'uso incontrollato della libertà di pensiero³⁶.

Esta negación, esta imposibilidad de « decir », y más aún de « pensar », relaciona profundamente la pieza con el mito de Fedra³⁷. Recordaré que Francesco Orlando organiza su lectura freudiana de la *Phèdre* de Racine alrededor de la negación³⁸.

Para superar la barrera de la censura, Lope recurre a menudo a una estructura metafórica que utiliza los mitos de Ganimedes, Faetón e Ícaro (V. 561-572) ; y así puede dar voz a las esperanzas ilegítimas de Federico de sustituirse al padre, no sólo en la relación con Casandra, sino también en el nivel político : él desea, aunque hijo ilegítimo, heredar el ducado de Ferrara :

Señor Marqués, yo quisiera
ser un Júpiter entonces,
que transformándome cerca
en aquel ave imperial,
aunque las plumas pusiera
a la luz de tanto sol,
ya de Faetonte soberbia,
entre las doradas uñas,
tusón del pecho la hiciera,
y por el aire en los brazos,
por mi cuidado la vieran
los del duque, mi señor³⁹.

La ambigüedad de todo el fragmento, donde se revela la *hybris* de Federico, se enreda en los dos versos finales : el joven parece manifestar el deseo de proteger la vida de Casandra para entregarla a los brazos del padre, pero sugiere de forma críptica que podría sólo « enseñarla » al Duque, ostentándola al contrario en su propio pecho, como una enseña nobiliaria (« tusón del pecho ») : poseer a la mujer, por lo tanto, es un medio para adquirir nobleza y el derecho a heredar el ducado.

Las alusiones mitológicas se repiten en otro momento fundamental. En la segunda jornada asistimos a los desprecios del Duque hacia su esposa, mientras una profunda melancolía se ha apoderado de Federico. Aurora, prima del joven y prometida suya, pide a Casandra que averigüe por qué Federico dilata las bodas : se verifica así una entrevista entre los dos, coloquio decisivo y fatal. Federico revela a la madrastra que está enamorado, pero no de Aurora⁴⁰. Aquí también, ante la imposibilidad de decir,

³⁶ *Ibid.*, p. 43.

³⁷ No creo que las relaciones con el *Hipólito* de Séneca puedan ser más directas ; pero Victor Dixon llega a hablar de « refundición » (Victor Dixon e Isabel Torres, « *La Madrastra enamorada : ¿ una tragedia de Séneca refundida por Lope de Vega ?* », *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, XIX, 1994, p. 39-60). Las diferencias del texto de Lope con el de Séneca me parecen más fuertes que las semejanzas.

³⁸ Francesco Orlando, *Lettura freudiana della « Phèdre »*, Torino, Einaudi, 1971.

³⁹ Lope de Vega, *El Castigo sin venganza*, v. 561-572.

⁴⁰ *Ibid.*, v. 1436-1560.

vuelven las referencias mitológicas, con la alusión a los mitos de Faetonte, Ícaro, Belerofonte, todos ellos símbolos de la soberbia derribada, a los cuales se une ahora el engaño del caballo de Troya y la osadía de Jasón : engaño y osadía comparados con la locura de la pasión.

A esta serie de alusiones corresponden las de Casandra, que subraya la « bestialidad » arrebatadora del amor (Venus y el fauno), y la posibilidad de que también la mujer más alta e inaccesible pueda humillarse, como Diana baja por Endimión al monte Latmo⁴¹. La referencia mitológica permite, pues, la confesión. La escena termina con la reflexión de Casandra, entretejida de oxímoron (« claras confusiones », v. 1543, « confusas verdades », v. 1548), acerca de la « imaginación » y de su fuerza, y de la « necia confusión » en la que se siente sumergida. Es decir : las citas mitológicas no son « caprichos » eruditos, sino que cumplen una función fundamental dentro del texto.

La tragedia culmina al final de la segunda jornada, después de la partida del Duque para la guerra, en otro largo coloquio entre Casandra y Federico. La entrevista ha sido precedida por dos soliloquios, un soneto de Federico y unas quintillas de Casandra⁴². El primero debate con su mismo « pensamiento », que no le deja descansar ; la segunda, entre miedos y confusiones, afirma estar « ya determinada ». La revelación llega a través de un recuerdo de la antigüedad clásica, el episodio de Antíoco, enamorado de su madrastra, citado por Casandra (« Pues oye una antigua historia... », v. 1879 ss.) :

CASANDRA.— No niegues, conde, que yo
he visto lo mismo en ti.

FEDERICO.— Pues ¿ enojaráste ?

CASANDRA.— No.

FEDERICO.— ¿ Y tendrás lástima ?

CASANDRA.— Sí⁴³.

El consentimiento, por lo tanto, se propone al espectador antes de forma mediada, a través de la litote, para estallar luego en el « sí » definitivo. Inmediatamente después de este *sí*, Federico comenta a lo largo de unos 60 versos una *copla* que había pasado de la poesía de los Cancioneros (Alonso de Cartagena y Jorge Manrique) a la del barroco (Cristóbal de Figueroa y Bernardo de Balbuena)⁴⁴. Además, en el texto aflora el recuerdo de otra letra muy glosada y popular : « ¡ Mirad con quién y sin quién ! »

La razón del pasaje glosado es muy profunda ; no se trata por cierto de un puro alarde retórico o de erudición literaria, como a veces se ha dicho : la palabra se hace aquí sustituto de lo otro, de lo irrepresentable : *se dice* en el escenario el malestar, la angustia, ya que no se puede *enseñar* el abrazo impensable. Federico habla y analiza la pérdida de sí y de sus propias motivaciones trascendentales ; pero el trastorno está controlado a través de una entrega a la tradición literaria. La catástrofe coincide así con la exasperación de la palabra.

La tercera jornada está dedicada a las sucesivas revelaciones del acto indecible. Aurora entrevé a Federico mientras abraza a la madrastra, reflejado en un espejo (v. 2067-2096), que es el diafragma que permite la visión y al mismo tiempo es figura de la safisfacción de sí, del placer narcisista, de su ostentación, sobre la cual vuelven los v. 2084-2085 (« gustan que se publique... »).

⁴¹ *Ibíd.*, v. 1479-1495.

⁴² *Ibíd.*, v. 1797-1810 y 1811-1858. Sobre la función de este soneto, véase mi análisis en « “Un soliloquio he de hacer o he de decir un soneto” : declamazione lirica e straniamento comico nella commedia aurea », *Spanische Literatur-Literatur Europas, Wido Hempel zum 65. Geburtstag*, Tübingen, 1996, p. 261-262.

⁴³ *El Castigo sin venganza*, v. 1878-1910.

⁴⁴ *Ibíd.*, v. 1916-1975. Véase Rafael Lapesa, « Poesía de cancionero y poesía italianizante », en *De la Edad media a nuestros días*, Madrid, Gredos, 1967, p. 145-171.

Estamos pues en condiciones de recuperar en su nivel simbólico una alusión que aparece al final de la primera jornada, inmediatamente después de la revelación del pensamiento inconfesable, del fruto de la « necia imaginación » ; la libertad lleva a un *espejarse* narcisista :

FEDERICO.– ¡ No lo digas ! Es verdad.
 Pero yo ¿ qué culpa tengo,
 pues el pensamiento es libre ?
 BATÍN.– Y tanto, que por su vuelo
 la inmortalidad del alma
 se mira como en espejo⁴⁵.

Después que se ha subrayado la barbarie del incesto (v. 2087-2088 : este delito no puede admitirse ni entre « los desnudos cafres / que lobos marinos visten »), el Marqués recuerda otra vez este espejo, comparándolo al de Medusa y considerando a Casandra misma como una « nueva Circe » (v. 2134-2140). El incesto, pues, convierte al hombre en animal (como hacía Circe) o en objeto inanimado (como hacía Medusa). Una vez más, el despliegue retórico y mitológico se hace forma del contenido.

El acto con el cual el duque de Ferrara restaura su honor no se presenta como « venganza » sino como « castigo divino », que se organiza en forma de « espectáculo ». Anteriormente el Duque, en un largo soliloquio, se representa a sí mismo todo un juicio, para convencer el « amor paterno » acerca de la necesidad de la pena ; después predispone el asesinato de Casandra en un juego de falsas apariencias : el Duque incitará a Federico mismo a matar a su madrastra – atada a una silla y cubierta con un paño – diciéndole que se trata de un peligroso enemigo del ducado. Y por este asesinato Federico recibirá luego la muerte, sin saber el porqué : « ¡ Oh padre ! ¿ Por qué me matan ? / *Duque*.– En el tribunal de Dios, / traidor, te darán la causa » (v. 2997-2999).

La concatenación de los acontecimientos cobra así el aspecto de una « comedia de los equívocos » ; en una estructura circular, la referencia vuelve a la escena inicial, cuando el Duque en busca de aventuras había escuchado el ensayo de algunos comediantes, y después había encargado a uno de sus criados la preparación de « las mejores comedias » para celebrar sus bodas. Entonces el Duque había proporcionado hasta una definición de la comedia, que recuerda la del *Arte nuevo*, y las intervenciones teóricas acerca de la licitud del teatro :

Agora sabes, Ricardo,
 que es la comedia un espejo
 en que el necio, el sabio, el viejo,
 el mozo, el fuerte, el gallardo,
 el rey, el gobernador,
 la doncella, la casada,
 siendo al ejemplo escuchada
 de la vida y del honor,
 retrata nuestras costumbres,
 o livianas o severas,
 mezclando burlas y veras,
 donaire y pesadumbres⁴⁶.

« Es la comedia un espejo... » : considerado desde la escena final, el fragmento adquiere una importancia premonitoria, que funciona sea en relación con el *exemplum* propuesto (« que siendo en Italia asombro, / hoy es ejemplo en España », v. 3020-3021), sea en relación con el espeluznante juego de espejos y escenas utilizado por el Duque,

⁴⁵ *El Castigo sin venganza*, v. 980-985.

⁴⁶ *Ibíd.*, v. 214-225.

que « contempla » repetidamente el espectáculo de los dos cadáveres :

DUQUE.— ... En tanta
desdicha, aun quieren los ojos
verle muerto con Casandra.
MARQUÉS.— Vuelve a mirar *el castigo*
sin venganza. [...]
DUQUE.— Llanto sobra, y valor falta⁴⁷.

Ahora, en este momento supremo de creatividad trágica, el Duque utiliza el término « imaginación » (v. 2924), palabra fundamental, como se ha visto, en el mundo de Casandra y Federico, y lo utiliza por primera y única vez.

Así, forma de la expresión, forma del contenido, y forma « escénica » viven en profunda cohesión : son evidentes las funciones simbólicas y autorreflexivas que el patrimonio mitológico adquiere, funciones muy cercanas a las del mundo de Calderón. Como se ve, ni quiero considerar el aspecto ideológico del tema del honor, que reputo muchas veces mal entendido, pero que también podría sugerirnos una visión del mundo homogénea (no digo « igual », ni « parecida ») entre los dos dramaturgos.

Espero resulte clara la lógica de mi análisis : no pienso en un Lope que « imite » a Calderón, o que « desafíe » a Calderón, lectura en cierta medida romántica, ya que se basa en la visión de un « genio » que domina las formas literarias, en una especie de choque de titanes, sin tener en consideración factores tan importantes para el teatro como la organización del espectáculo o como las expectativas del destinatario. En cambio, pienso en una forma de comedia trágica que ya había llegado a ser posible, que Calderón y Lope cultivan a la vez (junto a otros dramaturgos, como Francisco de Rojas), y que cultivan de forma homóloga. A esta comedia trágica, sin embargo, Lope consigue dar una fuerza mayor respecto a otros comediógrafos, ya que el drama (en el *Castigo*, como antes en el *Caballero de Olmedo*) no nace sólo de una « culpa », sino de una serie de coincidencias dramáticas, del *fatum*. Con razón José Montesinos pudo afirmar : « Nada de esto es calderonismo. Esta vez una violencia desconocida rompe la línea caprichosa de la estilización »⁴⁸.

Es obvio que al final el orden se restablece, pero triunfa también el deseo, hasta el deseo de llorar, como en los del *Caballero de Olmedo* o del *Castigo sin venganza* : es la voluptuosidad de las lágrimas, que Reichenberger, muy puritano, ignoraba en su juicio : « se acerca – sólo se acerca – a la tragedia »⁴⁹. Un padre que no se sacia de llorar viendo a su hijo muerto, aquel hijo que ha tenido que « castigar » a pesar de su voluntad : no captar el valor trágico del texto sólo se puede atribuir a una ceguera crítica.

Una ceguera que a lo mejor deriva también de una característica del teatro áureo y de la « tragedia española » : su complejidad. Una complejidad que obedece a varias razones. La primera es que se trata de un teatro polifónico donde cada personaje tiene derecho a su verdad. La segunda es que se trata de un teatro ambiguo, donde el aparecer juega en pareja con el ser⁵⁰. Por esto, el « castigo » final, *Castigo sin venganza*, se organiza como espectáculo críptico : Federico mata a Casandra creyéndola un peligroso enemigo del padre ; y el marqués Gonzaga mata a su vez a Federico, creyendo que ha matado a su madrastra porque pensaba que estaba embarazada, es decir por miedo a perder el derecho al trono. Así la apariencia se hace realidad, y la negación del aparecer llega a ser negación del ser.

⁴⁷ *Ibid.*, v. 3009-3013 y 3015.

⁴⁸ José F. Montesinos, reseña a Lope de Vega, *El Castigo sin venganza*, ed. A. Van Dan, *Revista de Filología Española*, XVI, 1929, p. 188.

⁴⁹ Arnold Reichenberger, « La singularidad... », p. 74.

⁵⁰ Conceptos que perfilé con más detalle en « Essere vs Apparire nel teatro barocco », *Dialogo. Studi in onore di Lore Terracini*, Roma, Bulzoni, 1990, II, p. 543-555 ; después en *La vil quimera...*, p. 32-42.

El lugar donde tantas alquimias se cumplen y se resuelven es el ojo del espectador, el único que detenta la verdad, o por lo menos aquella porción de la verdad que *aparece*. Se verifica así de forma evidente la implicación del destinatario, peculiar del arte barroco. Pero cuando el espectáculo se concluye y entrega al público su mensaje, no parece resolver su duda fundamental : el lujo y la poliedricidad de la apariencia sólo parece exorcizar la inquietud de la esencia.

Un corolario implícito es que este teatro es pluri-interpretable porque se dirige a un auditorio múltiple : la pluralidad de destinatarios necesita una pluralidad de descodificaciones, de interpretaciones. La tragedia clásica sin embargo es monolítica y su interpretación férreamente orientada, sin lugar a dudas. Pero si tenemos la capacidad de olvidar las interpretaciones ideológicas, la ambigüedad de la tragedia española no se podrá considerar un límite, sino una riqueza más. Porque, como sagazmente Lope nos recuerda en la presentación del *Castigo sin venganza*, esta « tragedia » está escrita « al estilo español » :

Señor lector, esta tragedia [...] está escrita al estilo español, no por la antigüedad griega y severidad latina, huyendo de las sombras, nuncios y coros ; porque el gusto puede mudar los preceptos, como el uso los trajes, y el tiempo las costumbres⁵¹.

3. Una apostilla : puestas en escena de nuestros días

El texto aparece tan complejo que no nos maravilla que las puestas en escena actuales intenten « reducirlo » o « aclararlo ». Propongo como ejemplo la « versión » de Eduardo Vasco para la Compañía Nacional de Teatro Clásico, estrenada en abril de 2005. Una anterior puesta en escena de Adrián Daumas había despertado cierta sensación, y Javier Villán había hablado de « atrocidad trágica [...] excesiva y vengativa más que justiciera »⁵².

Quizás por todo esto, o sencillamente por el deseo de chocar y llamar la atención, Eduardo Vasco decide vestir a sus actores con trajes que evocan « la Italia de Mussolini y el fascismo italiano » : más allá del aspecto curioso y extravagante es evidente una especie de escamoteo del sentido profundo del texto. Quizás los intelectuales españoles tengan la sensación de que el espectador actual ha interrumpido su relación con los clásicos, y que hay que chocarle, o bien « llamarle la atención », con curiosos sistemas. Los textos además se conocen de forma imperfecta, así que se puede intervenir en ellos, para « facilitar la recepción del espectador, intentando adaptar palabras [...] y algunas estructuras », o cortando « algunos pequeños fragmentos excesivamente explicativos »⁵³. Del análisis de la puesta en escena, que ha viajado por la península y se ha trasladado a la Argentina y México, « queda la evidencia de unas muertes insoslayables, al menos en teoría. ¿ Qué se hace escénicamente con ellas ? Vasco optó por hacerlas desaparecer del escenario »⁵⁴.

Al apasionado estudioso de Lope de Vega le quedan la decepción de ocasiones

⁵¹ Prólogo al *Castigo*, cit., f. A₃v n.n.

⁵² Javier Villán, « El riesgo de Adrián Daumas », *El Mundo*, 24 de febrero de 2004. Véase *El Castigo sin venganza*, en *Clásicos entre siglos. Cuadernos de teatro clásico*, 22, 2006, p. 215-221 – con referencia a anteriores tajantes juicios de Ramón Méndez Pidal y Carlos Ortigoza Viera (p. 215).

⁵³ *Ibid.*, p. 217.

⁵⁴ Héctor Urzáiz Tortajada, « En el taller de los clásicos. *El Castigo sin venganza* », en *Clásicos entre siglos*, p. 218. Las funciones en 2005 : 28 de septiembre-23 de octubre en el Teatro Nacional de Barcelona ; 28-30 de octubre en el Teatro Principal de Zamora ; 4-6 de noviembre en el Teatro Principal de Alicante ; 10-12 de noviembre en el Teatro Rojas de Toledo ; 17-19 de noviembre en el Teatro Liceo de Salamanca ; 25 de noviembre-4 de diciembre en el Teatro Lope de Vega de Sevilla. Se añaden las de 2006 : 18-23 de abril en Buenos Aires ; 13-15 octubre en México D. F. ; 19-21 de octubre en Guanajuato ; 3-4 de noviembre en Zaragoza.

« oficiales » perdidas, y consolarse pensando en generosas compañías de estudiantes, como la de la Universidad de Rouen, alentada por Milagros Torres, que el 26 de mayo de 2010 puso en escena, con pasión y absoluto respeto del texto, un *Castigo sin venganza* aplaudido por un aforo entusiasmado de compañeros.