

RIVISTA
DI LETTERATURA
TEATRALE

Direttori / *Editors*
PASQUALE SABBATINO · PIERMARIO VESCOVO

Comitato editoriale / *Editorial Board*

CRISTIANA ANNA ADDESSO (*Napoli*) · CARMELO ALBERTI (*Venezia*)
BEATRICE ALFONZETTI (*Roma*) · ROSSEND ARQUÉS (*Barcellona*)
PATRICIA BIANCHI (*Napoli*) · VINCENZO CAPUTO (*Napoli*)
GIANNI CICALI (*Washington*) · NICOLA DE BLASI (*Napoli*)
FRANCESCO DE CRISTOFARO (*Napoli*) · RICCARDO DRUSI (*Venezia*)
KONRAD EISENBICHLER (*Toronto*) · ANDREA FABIANO (*Parigi*)
LUCA FRASSINETI (*Napoli*) · TONI IERMANO (*Cassino*)
SIMONE MAGHERINI (*Firenze*) · STEFANO MANFERLOTTI (*Napoli*)
NERIDA NEWBIGIN (*Sydney*) · ANTONELLA OTTAI (*Roma*)
MATTEO PALUMBO (*Napoli*) · MARZIA PIERI (*Siena*)
PAOLA QUARENGHI (*Roma*) · GIUSEPPINA SCOGNAMIGLIO (*Napoli*)
FRANCO VAZZOLER (*Genova*) · ELISSA WEAVER (*Chicago*)
SUSANNE WINTER (*Salisburgo*)

Redazione scientifica / *Editorial Staff*

SILVIA DE MIN · MARCELLO SABBATINO
ETTORE STIZZO · GIULIA TELLINI

★

Si invitano gli autori ad attenersi, nel predisporre i materiali da consegnare alla Redazione e alla Casa editrice, alle norme specificate nel volume FABRIZIO SERRA, *Regole editoriali, tipografiche & redazionali*, Pisa · Roma, Serra, 2009² (ordini a: fse@libraweb.net).

Il capitolo *Norme redazionali*, estratto dalle *Regole*, cit., è consultabile Online alla pagina «Pubblicare con noi» di www.libraweb.net

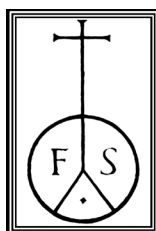
★

«Rivista di letteratura teatrale» is a Peer-Reviewed Journal.
The eContent is Archived with *Clockss* and *Portico*.

ANVUR: A.

RIVISTA
DI LETTERATURA
TEATRALE

8 · 2015



PISA · ROMA
FABRIZIO SERRA EDITORE
MMXV

Redazione, amministrazione e abbonamenti
FABRIZIO SERRA EDITORE®
Casella postale n. 1, succursale n. 8, I 56123 Pisa,
tel. +39050 542332, fax +39050 574888, fse@libraweb.net
www.libraweb.net

Abbonamenti · Subscriptions

I prezzi ufficiali di abbonamento cartaceo e/o Online sono consultabili
presso il sito Internet della casa editrice www.libraweb.net.

*Print and/or Online official subscription rates are available
at Publisher's website www.libraweb.net.*

Uffici di Pisa: Via Santa Bibbiana 28, I 56127 Pisa, fse@libraweb.net

Uffici di Roma: Via Carlo Emanuele I 48, I 00185 Roma, fse.roma@libraweb.net

*

Autorizzazione del Tribunale di Pisa n. 12 del 18/4/2008
Direttore responsabile: FABRIZIO SERRA

A norma del codice civile italiano, è vietata la riproduzione, totale o parziale (compresi estratti, ecc.), di questa pubblicazione in qualsiasi forma e versione (comprese bozze, ecc.), originale o derivata, e con qualsiasi mezzo a stampa o internet (compresi siti web personali e istituzionali, academia.edu, ecc.), elettronico, digitale, meccanico, per mezzo di fotocopie, pdf, microfilm, film, scanner o altro, senza il permesso scritto della casa editrice.

Under Italian civil law this publication cannot be reproduced, wholly or in part (included offprints, etc.), in any form (included proofs, etc.), original or derived, or by any means: print, internet (included personal and institutional web sites, academia.edu, etc.), electronic, digital, mechanical, including photocopy, pdf, microfilm, film, scanner or any other medium, without permission in writing from the publisher.

*

Proprietà riservata · All rights reserved
© Copyright 2015 by FABRIZIO SERRA EDITORE®, Pisa · Roma.
*Fabrizio Serra editore incorporates the Imprints Accademia editoriale,
Edizioni dell'Ateneo, Fabrizio Serra editore, Giardini editori e stampatori in Pisa,
Gruppo editoriale internazionale and Istituti editoriali e poligrafici internazionali.*

Stampato in Italia · Printed in Italy

ISSN 1973-7602
ISSN ELETTRONICO 2035-3553

SOMMARIO

SIMONA MORANDO, <i>La Gerusalemme liberata nel teatro di Giovan Battista Andreini</i>	9
ADRIÁN J. SÁEZ, « <i>Un pecado sin vergüenza</i> »: <i>de poder e incesto en El castigo sin verganza de Lope</i>	25
ARIANNA FABBRICATORE, <i>Elementi di drammaturgia pantomima: il Ballo della Didone e la riforma italiana della danza</i>	39
SIMONA BONOMI, « <i>Non facendo altro da mane a sera che il mestiere del sarto, cioè, tagliare, e cucire, scrivere e cancellare</i> ». <i>Appunti sulla prima attività comica di Pietro Chiari</i>	59
PIERMARIO VESCOVO, <i>La filologia della suocera. Sull'edizione di Carlo Gozzi e di altri testi teatrali</i>	87
MARCELLO SABBATINO, <i>Nel «fondo del cuore». Storia e invenzione nel Manzoni dalle tragedie al romanzo</i>	97
GIUSEPPINA SCOGNAMIGLIO, <i>Pulcinellate a confronto tra Salvatore De Muto e Giacomo Marulli</i>	123
LUCREZIA GIRARDI, <i>Il rapporto dialettico con Pulcinella in Raffaele Viviani ed Eduardo De Filippo</i>	137
CHIARA TONETTO, <i>Alcune considerazioni su Il suo nome di Alberto Savinio</i>	143
ANDREA MANCINI, <i>Zip di Giuliano Scabia (1965), il primo testo del teatro d'avanguardia in Italia</i>	155

«UN PECADO SIN VERGÜENZA»:
DE PODER E INCESTO EN EL CASTIGO
SIN VENGANZA DE LOPE*

ADRIÁN J. SÁEZ

Université de Neuchâtel

SIN duda, *El castigo sin venganza* de Lope de Vega marca un antes y un después en la dramaturgia áurea, en tanto nueva apuesta en el modelo trágico con el que el poeta reflexiona sobre el género de la tragedia y sus propias calas previas en este campo. Este intento de renovación viene espoleado – al menos parcialmente – por las tentativas con el paradigma trágico que por entonces realizaban esos «pájaros nuevos» que le disputaban a Lope la monarquía cómica, con Calderón al frente.¹ Es, asimismo, uno de los escasos ejemplos lopescos bautizados como tragedia, si bien el poeta se muestra mudable en las etiquetas genéricas de su producción.² Todo un hito, en cualquier caso, que se ve reflejado en un extenso reguero de trabajos recientemente acrecentado con las reflexiones desde la escuela francesa sobre el arte de hacer tragedias «al estilo español» (prólogo, p. 80).³

Ya desde el título *El castigo sin venganza* pone sobre el tapete algunas de sus claves: no solamente establece un diálogo intertextual con sendas comedias de Calderón (*De un castigo, tres venganzas*, 1628) y Pérez de Montalbán (*De un castigo dos venganzas*, 1630) que – como bien aprecia García Reidy – reflejan el interés de Lope por la comunidad dramática del momento,⁴ sino que acaso antes se descubre el final (*castigo*) y se desplaza tanto las expectativas

* Este trabajo se ha beneficiado de los siempre generosos y sabios comentarios de Fausta Antonucci (Università degli Studi Roma Tre).

¹ Cfr. FRANCA ANTONUCCI, *Las emociones trágicas y el paradigma de la tragedia en el teatro del joven Calderón: unas calas, en Emocionan escribiendo. Teatralidad y géneros literarios en la España áurea*, Luciana Gentili, Renata Londero eds., Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2011, pp. 129-145; EADEM, *Algunas calas en el tratamiento del modelo trágico por el joven Calderón*, «Mélanges de la Casa de Velázquez», 42.1, 2012, pp. 145-162.

² Cfr. JOAN OLEZA, *De la tragedia al drama trágico. Rupturas de la comedia nueva, en La tragédie espagnole et son contexte européen (xvi^e-xvii^e siècles)*, Christophe Couderc, Hélène Tropé eds., Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2013, pp. 127-139. En otras ocasiones no le había interesado airear ni practicar esta definición trágica. JUAN MANUEL ROZAS, *Texto y contexto de «El castigo sin venganza»*, en *Estudios sobre Lope de Vega*, Jesús Cañas Murillo ed., Madrid, Cátedra, 1990, p. 376, precisa que aquí, además, es más trágico que la fuente seguida. Téngase en mente la inflexión en la interpretación de Aristóteles que se produce en las décadas de 1620-1630 (MERCEDES BLANCO, *Antigüedad de la tragedia y teatro moderno: una coyuntura aristotélica (1623-1633)*, «Mélanges de la Casa de Velázquez», 42.1, 2012, pp. 121-144; FLORENCE D'ARTOIS, *La tragedia lopesca en los años 1620-1630: ¿un nuevo paradigma?*, «Mélanges de la Casa de Velázquez», 42.1, 2012, pp. 95-119).

³ El trabajo fundamental en este campo es EADEM, *La «tragedia» et son public au Siècle d'Or (1575-1635). Introduction à l'étude d'un genre: le cas de Lope de Vega*, Madrid, Casa de Velázquez, en prensa (en origen su tesis defendida en 2009). Posteriormente, otra serie de trabajos se han producido en el marco de la evaluación para la «Agrégration externe d'Espagnol» para las sesiones de 2013-2014, una de cuyas materias era «Le théâtre tragique au Siècle d'Or», centrada en tres textos de Virués (*La gran Semíramis*), Lope (*El castigo sin venganza*) y Calderón (*El médico de su honra*): cfr. fundamentalmente CHRISTOPHE COUDERC, *Le théâtre tragique au Siècle d'Or. Cristóbal de Virués, Lope de Vega, Calderón de la Barca*, Paris, PUF-CNED, 2012; FRANÇOISE GILBERT, TERESA RODRIGUEZ, *Le théâtre tragique au Siècle d'Or: Cristóbal de Virués, «La gran Semíramis»; Lope de Vega, «El castigo sin venganza»; Calderón de la Barca, «El médico de su honra»*, Paris, Atlante, 2012; *La tragédie espagnole et son contexte européen (xvi^e-xvii^e siècles)*, cit. Cito por la edición LOPE DE VEGA CARPIO, *El castigo sin venganza*, Alejandro García Reidy ed., Barcelona, Crítica, 2009.

⁴ ALEJANDRO GARCÍA REIDY, *Renovación, tradición y comunidad teatral en Lope de Vega (a propósito de «El castigo sin venganza»)*, «eHumanista», 24, 2013, pp. 108-131, analiza esta renovación competitiva con la tradición *in fieri* de textos armado sobre la tríada honor, castigo y venganza de su inmediato contexto teatral.

de recepción como la oportuna ración de originalidad hacia la naturaleza del mismo (*sin venganza*), esto es, a cómo se ejecuta y el delito al que responde. A veces algo olvidado, se trata de «un pecado sin vergüenza» (v. 2848): el incesto cifrado en el centro de una compleja red de relaciones familiares entre la tríada de figuras principales, que constituye una buena piedra de toque para entender el drama. Por ello, las siguientes apostillas se destinan a precisar la dimensión política de la pieza, convencido de que esta orientación permite comprender mejor cuestiones ya muy trilladas, para después pasar a examinar el desarrollo, función y sentido del incesto en la comedia, y acabar con una nota sobre la auto-reescritura del desenlace.

FAMILIA Y POLÍTICA: EL DIFÍCIL EQUILIBRIO DE DOS UNIVERSOS

Si Aristóteles (*Poética*, XIV, 1453b) recomendaba escoger como tema de la tragedia los padecimientos entre «personas unidas por lazos de parentesco» porque despiertan compasión y conmiseración, en otro lugar define a la familia como una de las unidades básicas del estado (*Política*, I, 1). Con estas premisas, se entiende que los poderosos tengan que luchar para conciliar el deber político con el amor familiar, un debate que en el drama áureo cobra forma preferentemente en el conflicto paterno-filial. Según Vitse, este objeto preferente de la comedia se decanta primero por la victoria de la instancia paterna (en los dramaturgos de la órbita de Lope) para después inclinarse hacia el triunfo filial (en los ingenios de la segunda generación).¹ Y, aunque se explore esta materia en multitud de variantes, se reviste de una nueva potencia dramática cuando se halla en la esfera del poder.²

Esta armonía ideal entre los cuerpos individual y social no se alcanza en ningún momento en *El castigo sin venganza*, que se caracteriza por la falta de equilibrio en los órdenes privado (personal) y público (político). El drama comienza con un desorden inicial (soltería del duque, vida un tanto deshonesta y descendencia ilegítima) al que siguen una serie de decisiones desacertadas que no logran restaurar el orden perdido ya desde antes de la prehistoria de la comedia.³ En efecto, la acción principia con el desequilibrio ya servido, especialmente porque el conde, por mucho que sea querido por el pueblo, no puede suceder el título de su padre sin dar pie a disputas (vv. 669-683). Tras algunas reticencias el duque atiende a sus consejeros y da un paso en la buena dirección: acepta casarse con la hija de un vecino poderoso, de donde se espera sacar toda suerte de beneficios (comportamiento más correcto, búsqueda de un heredero de origen legítimo, alianza entre Ferrara y Mantua). Pero la cadena de errores arranca desde aquí mismo. En síntesis, sus principales eslabones antes del intento de reparación son estos:

1. Desigualdad de edad – sin precisar – entre el duque y Casandra, que recrea el *topos* del viejo y la niña y advierte del riesgo trágico que se cierne sobre la acción.
2. Incapacidad del duque de reformarse a tiempo: vuelve a «su viciosa libertad» (v. 100 más

¹ Cfr. MARC VITSE, *Notas sobre la tragedia áurea*, «Crítico», 23, 1983, pp. 19-26. Precisa: «Condensando en el itinerario de don Luis de Ferrara, desde las mocedades pecadoras hasta la santidad adulta, las problemáticas muchas veces aisladas de la tiranía pública y del amor privado, Lope nos da el secreto de la fórmula que, para la escenificación y la resolución de los “dramas del poder injusto”, guiaba a los dramaturgos de su generación» (p. 21).

² Cfr. IGNACIO ARELLANO, *Los rostros del poder en el Siglo de Oro. Ingenio y espectáculo*, Sevilla, Renacimiento, 2011, pp. 143-154 y especialmente pp. 199-202; ADRIÁN J. SÁEZ, *Las caras del poder en la comedia religiosa de Calderón*, en *El universo simbólico del poder en el Siglo de Oro*, Álvaro Baraibar, Mariela Insúa eds., Nueva York-Pamplona, Instituto de Estudios Aurisculares-Universidad de Navarra, 2012, pp. 268-269.

³ No hay el equilibrio inicial que señala CHRISTOPHE COUDERC, *El casamiento de Aurora. Sobre las relaciones de parentesco en «El castigo sin venganza», de Lope de Vega*, «Crítico», 97-98, 2006, p. 36, en la estela de ARNOLD G. REICHENBERGER, *The Uniqueness of the Comedia*, «Hispanic Review», 27, 1959, pp. 303-316; y FRANCISCO RUIZ RAMÓN, *Estudios de teatro clásico y contemporáneo*, Madrid, Fundación Juan March-Cátedra, 1978, p. 30: la situación del inicio ya presenta un desorden que, eso sí, se agrava progresivamente.

vv. 93-118, 256-260, etc.) y causa así la desdicha de su esposa (vv. 996-1073), amén de volverse paradigma de poderoso que no refrena sus pasiones.¹

3. Salida del duque de su corte al poco de unirse con Casandra, a quien deja infeliz, sola y bajo la custodia de Federico (que no marcha con él a la guerra, vv. 1696-1708), trío de razones que apuntan directamente al incesto.²

4. Tardía enmienda del duque a su regreso de Roma, donde inesperadamente ha tenido lugar su conversión más o menos sincera (es «un santo fingido» para Batín, v. 2800).

5. Incesto (ver *infra*) entre Federico y Casandra, que no refrenan sus pasiones – amor y algo de venganza en la mujer – y clavan un puñal de triple ofensa – como padre, marido y señor – en el corazón del duque, que descarta a la vez la unión del conde con Aurora.

No hay maquiavelismo alguno, sino que el principio de responsabilidad compartida – que no difusa – de Parker hace que cada personaje tenga su dosis de culpa en la tragedia:³ el duque, si primero consiente en dar prioridad al bien común (el casamiento por la sucesión del estado) sobre sus preferencias (sus aficiones lascivas), al poco abandona su esfuerzo y deja temporalmente su hogar, amén de haber errado en la elección de una mujer quizás demasiado joven (si bien con ella se pretendía asegurar la descendencia legítima); Casandra, vengativa, no consigue mantenerse en su función de madrastra y cae en brazos de Federico, quien a su vez se lanza a un amor peligroso y prohibido al tiempo que juega y engaña a Aurora.

En esta madeja la política entra en juego decisivamente. Desde luego, se trata de una tragedia de amor y honor, pero no se puede olvidar que el duque es un jefe de estado.⁴ Arellano ya aclara que el duque con sus actos traiciona «a su dimensión pública de gobernante» que dará lugar a consecuencias fatales, mientras Carreño-Rodríguez defiende que «[l]a falla trágica» del duque «es, además de moral, [...] política y estatal».⁵ Conviene, pues, subrayar esta

¹ ALEJANDRO GARCÍA REIDY ed., *op. cit.*, p. 22, señala con tino que se complica la figura del poderoso lujurioso porque es al mismo tiempo el marido ultrajado. Y, más allá, otro poderoso lascivo (Federico) se encuentra aquí en posición de inferioridad y no puede valerse de su poder contra el marido de su amada. Cfr. también JOAN OLEZA, *Las opciones dramáticas de la senectud de Lope*, en *Proyección y significados del teatro clásico español. Homenaje a Alfredo Hermenegildo y Francisco Ruiz Ramón* (Madrid, mayo de 2003), José María Díez Borque, José Alcalá Zamora eds., Madrid, Seacex, 2004, pp. 257-276; IDEM, *Reyes visibles, reyes temibles. El conflicto de la lujuria del déspota en el teatro de Lope de Vega*, en «Por discreto y por amigo». *Mélanges offerts à Jean Canavaggio*, Christophe Courderc, Benoît Pellistrandi eds., Madrid, Casa de Velázquez, 2005, pp. 305-318.

² MANUEL ÁNGEL CANDELAS COLODRÓN, *Política, tragedia y comicidad en «El castigo sin venganza»*, en *Tragique et comique liés, dans le théâtre, de l'Antiquité à nos jours (du texte à la mise en scène)*, Actes du colloque organisé à l'Université de Rouen (avril 2012), Milagros Torres, Ariane Ferry eds., CÉRÉdi. Actes de colloques et journées d'étude, 7, 2012, p. 4, aprecia bien la cara y la cruz de esta decisión, que constituye «un acto de aparente y extrema prudencia política» pero que se entiende igualmente «como el comienzo del fin».

³ Cfr. ALEXANDER A. PARKER, *Hacia una definición de la tragedia calderoniana*, en *Calderón y la crítica: historia y antología*, II, Manuel Durán, Roberto González Echevarría eds., Madrid, Gredos, 1976, pp. 368-371, pero «en grados sensiblemente diferentes» (ANN L. MACKENZIE, *Hacia una interpretación de «El castigo sin venganza»*, «Canente: Revista de Literatura», 9, 1991, p. 18). Queda patente la *hamartía* y la *hybris* de los personajes (EVANGELINA RODRÍGUEZ CUADROS, *Cuando Lope quiere, Calderón también: palabra y acción en la tragedia española del Siglo de Oro*, en *Tragedia dell'Onore nell'Europa Barocca*, Atti del xxvi convegno internazionale [Roma, 12-15 settembre 2002], Maria Chiabò, Federico Doglio eds., Roma, Torre d'Orfeo, 2003, pp. 63-105). Esta idea constituye, en esencia, una reflexión sobre el error trágico y el tipo de protagonista más idóneo para la tragedia, que por entonces desarrollaba Calderón, según comentario *infra* a partir de los argumentos de FAUSTA ANTONUCCI, *op. cit.* Añádase a esto el desarrollo del pretendido matrimonio de Federico con Aurora: el conde se muestra celoso del marqués Gonzaga y pretende volver tarde a este camino (vv. 2191-2204 y 2270-2275), además de que no se celebran «juntos los dos casamientos» (v. 755), como pretendía el duque.

⁴ Lo apunta JUAN MANUEL ROZAS, *op. cit.*, p. 375. De *El castigo sin venganza* solo se cuenta con las lecturas políticas debidas a MARC VITSE, *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII^e siècle*, Toulouse, PUM, 1990², pp. 391-393; CHRISTOPHE COUDERC, *El casamiento*, cit., que incide en otros aspectos del drama; y el examen de MANUEL ÁNGEL CANDELAS COLODRÓN, *op. cit.*, del que aprovecharé algunas ideas en lo que sigue. ANN L. MACKENZIE, *art. cit.*, p. 16, ya apreciaba este sentido político en la oposición paterno-filial. Es más habitual tener a la honra por el motor fundamental del conflicto: cfr. por ejemplo EDWARD H. FRIEDMAN, «*Llanto sobre, y valor falta*»: la estructura de la tragedia en «*El castigo sin venganza*» de Lope de Vega, en *Hacia la tragedia áurea. Lecturas para un nuevo milenio*, Frederick A. de Armas, Luciano García Lorenzo, Enrique García Santo-Tomás eds., Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2008, pp. 89 y 93.

⁵ IGNACIO ARELLANO, *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1995, p. 206; y ANTONIO CARREÑO-RODRÍGUEZ, *Alegorías del poder: crisis imperial y comedia nueva (1598-1659)*, London, Tamesis, 2009, p. 96.

importante dimensión política activa de principio a fin de la acción. Este examen permitirá ver que el problema principal no es únicamente el amor individual, sino la transgresión contra el poder representado por el duque: un asunto caro a Lope ya en sus dramas del poder injusto, que aquí se cruza con el tema – muy calderoniano – de la conflictiva relación padre-hijo y que hasta entonces no había abordado Lope de esta manera.

Por de pronto, el matrimonio de conveniencia del duque con Casandra se fundamenta en la necesidad de su estado al tiempo que pone a prueba el deber y la templanza de los hombres de poder: el duque ha de aquietarse en sus correrías y aceptar un yugo que no desea (y del que al poco se arrepiente, v. 1155), y Federico se enfrenta al exilio de la escala sucesoria y al amor que le despierta su nueva madrastra. Después, el signo de la política domina también en la decisiva ausencia del duque: no viaja con el deseo – por muy recóndito que sea – de reconducir sus desviados pasos sino movido por razones de estado, porque sale en obediencia a una carta del papa (vv. 1682-1683) que, tal como intuye y se probará, quiere que sea su general en alguna de «las guerras que en Italia tiene» (v. 1690). Aquí el duque cumple con su deber, mas con tan mala suerte que, mientras la fortuna le sonríe en el frente, a sus espaldas se desarrolla la traición.

La clave política permite igualmente comprender mejor la conversión del duque tras su estancia romana, y de esta manera revisar el debate sobre una supuesta transformación que elevaría al gobernante de pecador a espejo de príncipes. Mucho se ha discutido sobre el grado de sinceridad del arrepentimiento del duque, pero esta disputa crítica resulta poco productiva porque en realidad no importa si la metamorfosis es sentida o no, sino que ocurre demasiado tarde, cuando sus relaciones matrimoniales son «meras cenizas» – en expresión de Carreño – y ya se han dado todos los pasos que conducen sin remedio al funesto desenlace.¹

A la par, este viraje tiene un significado estructural al ampliar las correspondencias entre padre e hijo, porque a la mudanza positiva del primero acompaña la caída negativa del segundo: si el duque es un gobernante calavera que acepta a regañadientes el yugo del casamiento, luego es el hijo ejemplar y querido en Ferrara – pese a su bastardía – quien se despeña en el error.

Ya en el castigo postrero, no solo entran en juego el afecto de padre y marido junto al código del honor sino también las necesidades políticas. En otras palabras: la condena de los amantes es precisa porque el incesto ha destruido el equilibrio familiar y social instaurado – al menos a futuro – por la unión del duque y Casandra. Con el incesto se ha quebrantado el pacto conyugal, una ruptura que significa un delito de lesa majestad, si se quiere.² En efecto, el duque pierde a su mujer, la opción de tener descendencia legítima y a su heredero (natural), pero no le queda más opción que castigarles para acallar las voces que difunden la ofensa (vv. 2072-2096, 2484-2891) y asentar su amenazada autoridad.³ El intenso debate

¹ Cfr. ANTONIO CARREÑO ed., Lope de Vega Carpio, *El castigo sin venganza*, Madrid, Cátedra, 2010⁸, p. 93; pareja opinión en ALEJANDRO GARCÍA REIDY ed., *op. cit.*, p. 36; EDWARD H. FRIEDMAN, *op. cit.*, p. 93, juzga igualmente que la conversión llega «demasiado tarde para que se pudiera modificar el desenlace» (p. 93). Por tanto, no comparto el parecer de A. DAVID KOSOFF ed., Lope de Vega Carpio, *El perro del hortelano. El castigo sin venganza*, Madrid, Castalia, 1990, p. 29, quien incide en que no se trata de «un cambio violento, sino de una reforma que era de esperar», ya que, por mucho que el duque tuviera conciencia de sus errores, solamente se corrige tras servir al papa; tampoco sustento la creencia en una «véritable sainteté» de este «protagonista d'une comedia de santos laïque» que argumenta MARC VITSE, *Eléments*, cit., pp. 392-393. Opinión de ANTONIO CARREÑO-RODRÍGUEZ, *op. cit.*, pp. 97-98, n. 216, según quien el castigo final de «un duque no arrepentido e irónico» socavaría tanto el título como los rasgos del género trágico seleccionado por Lope. Por el contrario, IGNACIO ARELLANO, *Félix Lope de Vega, «El castigo sin venganza»*. Ed. de A. Carreño, Madrid, Cátedra, 1990 (*reseña*), «Críticón», 50, 1990, p. 182, acierta al afirmar que las palabras de Batín son «una observación escéptica y negativa sobre la pretendida evolución moral del duque». Tampoco ANN L. MACKENZIE, *art. cit.*, cree en este giro. Cfr. las discusiones de ANTONIO CARREÑO ed., *op. cit.*, pp. 79-93, que a pesar de todo concluye que se trata de un «cambio moral sincero».

² Cfr. GERALDINE C. NICHOLS, *The Rehabilitation of the Duke of Ferrara*, «Journal of Hispanic Philology», 1, 1977, p. 225. Sobre esta ruptura del vínculo matrimonial por parte del trío protagónico, cfr. ANTONIO CARREÑO-RODRÍGUEZ, *op. cit.*, p. 97.

³ Recuerda ANTONIO CARREÑO ed., *op. cit.*, pp. 64 y 66, que el pecado que comete Casandra hace que sea impura

interno del duque, así, se entiende como una búsqueda de «la solución más idónea desde un punto de vista estrictamente político» destinado a mantener – o reafirmar – su dominio, como advierte Candelas Colodrón.¹ No hay más opciones de reparación, porque el duque es, al tiempo, gobernante licencioso y marido deshonorado.² Es en tal situación cuando el duque privilegia el bienestar del estado, el deber por encima del afecto conyugal y paterno, cumpliendo con los consejos de la tratadística política de la época.³ O lo que es lo mismo: es más gobernante y juez que esposo y padre.

Por todo ello, es claro que la clave política permite una mejor comprensión de la acción de *El castigo sin venganza*. Sin embargo, no considero que detrás de estos sucesos se encuentre la ambición desmedida de Federico que, como nuevo Absalón, pretende alzarse con el trono, según quiere Carreño-Rodríguez.⁴ Es cierto que Federico se muestra contrariado («el alma llena de mortal disgusto», v. 252) al conocer la noticia del casamiento de su padre: había pensado en sucederle (vv. 249-250) y se lamenta por haber vivido «con tan loco engaño» (v. 295), al punto de tener en poco el nuevo sosiego del duque «si han de heredar sus hijos sus estados» (v. 310). Lucindo también da fe de la decepción del conde: «Mal Federico a obedecer se inclina / el nuevo dueño, aunque por ella viene» (vv. 337-338). Pero aquí acaban las declaraciones sobre el afán de poder y el enojo de Federico, que nada más conocer a su madrastra la acepta gustoso: el amor a Casandra reemplaza a todos los anhelos anteriores. Solamente cuando el duque descubre la traición reaparecerá la motivación política en la excusa que diseña para el castigo: luego de mandar a su hijo a dar muerte a un supuesto noble conspirador (vv. 2927-2929) que resulta ser Casandra, lo culpa ante todos de cometer el crimen para evitar que naciera un heredero legítimo (vv. 2981-2986).

La madeja se enreda todavía más porque los personajes principales están unidos por dobles relaciones de parentesco (de sangre y *de iure*). Como explica Couderc, las *dramatis personae* se organizan según un esquema pentagonal con irregularidades y transgresiones: las dos parejas (el matrimonio inminente del duque y Casandra, el proyecto de boda de Federico y Aurora) que se presentan al inicio, con otro pretendiente (el marqués Carlos) que aparece más tarde para solicitar la mano de Aurora, se quiebra finalmente con la ruptura de las dos

y que no pueda ya dar a luz a un descendiente legítimo, de la misma manera que con «la caída de Federico muere el presente y el futuro del [d]uque».

¹ Cfr. MANUEL ÁNGEL CANDELAS COLODRÓN, *op. cit.*, p. 4. Añade: «Sin ese predominio de lo político, sería impensable el término trágico de la obra. [...] El fin último, esa razón de estado, [...] es la que genera los resortes necesarios para la acción trágica».

² ALEJANDRO GARCÍA REIDY ed., *op. cit.*, p. 36. Atinadamente, en otro lugar precisa que no se trata únicamente de un castigo que representa justicia política (como en *De un castigo tres venganzas* de Calderón) ni solo centrado en la deshonra marital (caso de *De un castigo, dos venganzas* de Pérez de Montalbán), pero esta perspectiva política es – según trato de mostrar – más que «una sutil maniobra de la que se sirve el duque para ocultar lo que realmente ha sucedido entre él, Casandra y Federico» (IDEM, *art. cit.*, p. 125 y n. 23). Que la acusación del duque contra Federico (vv. 2981-2987 y 3013-3017) sea falsa no niega que el castigo tenga un cierto sentido político, además de consecuencias en este orden.

³ Contrariamente al rey David, con quien A. DAVID KOSOFF ed., *op. cit.*, pp. 21-22 y 30-32; y ANTONIO CARREÑO-RODRÍGUEZ, *op. cit.*, pp. 98-100, se empeñan en conectar al duque. Es un argumento más que sumar a la polémica sobre el carácter del personaje, tan zarandeado por la crítica, con TERENCE E. MAY, *Lope de Vega's «El castigo sin venganza»: The Idolatry of the Duque de Ferrara*, «Bulletin of Hispanic Studies», 37.3, 1960, pp. 154-218, frente a GERALDINE C. NICHOLS, *The Rehabilitation*, cit. Acierta ANTONIO CARREÑO-RODRÍGUEZ, *op. cit.*, p. 101, cuando señala que el padre «cumple el castigo en nombre de la justicia y del bien del estado», movido por causas que «constituyen una grave y trágica transgresión política». Compárese con la solución benévola que se ofrece en *Antioco y Seleuco* (h. 1654) de Moreto: ver HECTOR URZÁIZ TORTAJADA, *Ni castigo ni venganza: la figura del rey en «Antioco y Seleuco» de Moreto*, en *El teatro clásico español a través de sus monarcas*, Luciano García Lorenzo ed., Madrid, Fundamentos, 2006, pp. 237-268. En otro orden de cosas, encuentro que puede resultar muy funcional un repaso de la comedia desde las ideas de RENÉ GIRARD, *Le bouc émissaire*, Paris, Grasset, 1982, sobre el chivo expiatorio, al estilo de ANTONIA PRETO DEL BARRIO, *El chivo expiatorio sustitutorio: «El castigo sin venganza»*, «Bulletin of the Comediantes», 55.1, 2003, pp. 23-46; EADEM, *La legitimación de la violencia en la comedia española del siglo XVII*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2006, pp. 101-129; y menciones de paso en ANTONIO CARREÑO ed., *op. cit.*, pp. 89 y 91, n. 112; ALEJANDRO GARCÍA REIDY ed., *op. cit.*, p. 26, se refiere a Casandra y Federico como «víctimas expiatorias».

⁴ ANTONIO CARREÑO-RODRÍGUEZ, *op. cit.*, p. 99.

uniones precedentes, la muerte de los dos pecadores (Casandra y Federico) y la configuración de un nuevo enlace (Aurora y el marqués), del que por si fuera poco restan dudas sobre su realización.¹ Y es que si el matrimonio es un tema fundamental en la comedia porque se asienta sobre conflictos amorosos (deseos imposibles, imperativos de conveniencia) y políticos (alianzas y problemas dinásticos),² precisamente el incesto late en el centro de los lazos que unen y separan a las diferentes figuras.

ALCANCE Y FUNCIÓN DEL INCESTO

Adelantaba antes que el incesto en *El castigo sin venganza* parece despacharse habitualmente con cierta premura, sin apenas detenerse en un motivo que puede tenerse por el corazón de la tragedia. No se puede olvidar la originalidad que presenta el desarrollo orquestado por Lope, esto es, el verdadero alcance de los pasos que sigue el incesto en la acción y su significado cabal dentro del marco más general que puede presentar en la dramaturgia áurea.³ La crítica no suele reparar en el abanico de posibilidades que ofrece el motivo del incesto en la comedia aurisecular y, con ello, tampoco las variantes de su alcance, función y sentido, acrecentado desde la novela de Bandello sobre la que se construye la tragedia.⁴ Y eso a pesar de que es una innovación muy significativa porque, en el diálogo intertextual que mantiene con los dramas de castigos y venganzas de Calderón y Pérez de Montalbán, Lope añade el motivo del incesto para acrecentar la tensión dramática: retoma así – por el trámite del hipotexto italiano – un motivo de raigambre clásica⁵ que estaba igualmente vigente en la comunidad teatral de aquellos años, según pretendo mostrar.

¹ Cfr. CHRISTOPHE COUDERC, *El casamiento*, cit., pp. 35-36; IDEM, *Le système des personnages dans «El castigo sin venganza» de Lope de Vega*, en *La tragédie espagnole et son contexte européen (xvi^e-xvii^e siècles)*, cit., pp. 171-176. Cfr. también PHILIPPE MEUNIER, *Dans la famille de Ferrare je demande le père ou le fils: réflexions sur les ambiguïtés et les ambivalences du couple Luis-Federico dans «El castigo sin venganza» de Lope de Vega*, en *La tragédie espagnole et son contexte européen (xvi^e-xvii^e siècles)*, cit., pp. 181-193, centrado en la ambigüedad que domina los vínculos familiares.

² CHRISTOPHE COUDERC, *El casamiento*, cit., pone de relieve la importancia de las estrategias matrimoniales en el texto, contra la escasa atención que les concede JOSÉ MARÍA DíEZ BORQUE ed., Lope de Vega Carpio, *El castigo sin venganza*, Madrid, Espasa Calpe, 1987, p. 80. Ver igualmente SERAFÍN GONZÁLEZ GARCÍA, *Amor y matrimonio en «El castigo sin venganza»*, en *Dramaturgia española y novohispana (siglos xvi y xvii)*, Lillian von der Walde Moheno, Serafín González García eds., Iztapalapa, Universidad Autónoma Metropolitana-Unidad Iztapalapa, 1993, pp. 17-27.

³ Cfr. ADRIÁN J. SÁEZ, *Entre el deseo y la realidad: aproximación al incesto en la comedia áurea*, «Nueva Revista de Filología Hispánica», 61.2, 2013, pp. 607-627, donde deslindo entre incesto horizontal (entre hermanos) y vertical (padres e hijos), cumplido o no, además de precisar la diferencia entre incesto de sangre y legal junto a otras consideraciones sobre decoro, género, etc. Estudios previos sobre el incesto son: ALFREDO RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ, *La significación política del incesto en el teatro de Calderón*, en *Les mentalités dans la Péninsule Ibérique et en Amérique Latine aux xvi^e et xvii^e siècles. Histoire et problématique*, Actes du XIII^{ème} Congrès de la «Société des Hispanistes Français de l'Enseignement Supérieur» (Tours, 1977), Augustin Redondo ed., Tours, Université de Tours, 1978, pp. 107-117; IDEM, *Lo sagrado frente a lo político: el incesto y los atributos de la justicia*, «Cuadernos Hispanoamericanos», 357, 1980, pp. 656-670; EVANGELINA RODRÍGUEZ CUADROS, *El incesto y el protagonismo femenino en el espacio de la tragedia: literatura, retórica y escena*, en *Estudios sobre Calderón y el teatro de la Edad de Oro: homenaje a Kurt y Roswitha Reichenberger*, Francisco Mundi Pedret ed., Barcelona, PPU, 1989, pp. 369-391; y MANUEL DELGADO MORALES, *Incesto, ley natural y orden social en Las tres justicias en una*, en *Calderón: innovación y legado*, Actas selectas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (Pamplona, 27-29 de marzo de 2000), Ignacio Arellano, Germán Vega García-Luengos eds., New York, Peter Lang, 2001, pp. 109-122. MILAGROS TORRES, *Lirismo trágico y actuación en «El castigo sin venganza»: «Sin mí, sin vos y sin dios»*, en *La tragédie espagnole et son contexte européen (xvi^e-xvii^e siècles)*, cit., p. 200, apunta que el incesto en *El castigo sin venganza* se debe «matizar puesto que no hay consanguinidad», pero nunca llega a hacerlo.

⁴ Procede, a partir de un hecho histórico previo, de las *Novelle* de Bandello (I, 44: «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»), a través de la versión española (*Historia trágica*, 1603), hecha a su vez sobre una traducción francesa (*Histoires tragiques*, 1567) de Pierre Boaistuau y François Belleforest. Cfr. el repaso de ALEJANDRO GARCÍA REIDY ed., *op. cit.*, pp. 13-17. El texto español puede verse en ANTONIO CARREÑO ed., *op. cit.*, pp. 285-312. MANUEL ALVAR, *Reelaboración y creación en «El castigo sin venganza»*, en *«El castigo sin venganza» y el teatro de Lope de Vega*, Ricardo Doménech ed., Madrid, Cátedra, 1987, pp. 211, 218-219, expone cómo Lope otorga un mayor énfasis a un hecho más grave que el simple adulterio.

⁵ Cfr. MERCEDES BLANCO, *art. cit.*, p. 139.

Brevemente, conviene precisar que el ideado enlace entre Aurora y Federico linda con el incesto por su condición de primos,¹ sí, pero en el momento (tanto de la comedia como de la acción, ambientada en el siglo xv) se permitían los matrimonios endogámicos (las más de las veces con de una dispensa papal), con diferencias de grados de parentesco que varían con el tiempo y que no hacen al caso. Más en detalle, interesa el incesto cumplido entre Casandra y Federico antes que vagas consideraciones sobre un proyecto que nunca llega a efecto.

May y Couderc mantienen que el romance entre Casandra y Federico es técnicamente incestuoso, y Carreño escribe que se da «un caso de adulterio (e implícitamente de incesto)».² Es cierto, pero con una serie de matices nada baladíes que deben entenderse en su esencia y en el marco de la presentación de otros casos similares en la comedia nueva. Para empezar, *stricto sensu* se trata de un incesto legal.³ Esto es: la transgresión de los amantes rompe los lazos familiares establecidos por la ley del matrimonio, no por el nacimiento; son vínculos adquiridos, construidos y no recibidos naturalmente. Y, aunque pueda parecer un detalle nimio, constituye una variación muy significativa en dos sentidos: la gravedad del caso y su significado.

De hecho, este deslinde se contempla en la legislación eclesiástica de la época. Martín de Azpilcueta en su *Manual de confesores y penitentes* (1553, con ediciones posteriores) comenta que el incesto es uno de los delitos «que impiden y no deshacen el matrimonio», y establece dos categorías de incesto: verdadero e impropio, según se cometa entre parientes de sangre o entre familiares legales.⁴ Son dos variantes que no tienen, claro está, la misma gravedad, según ya avisa el nombre. No en vano, si el castigo es merecido, no hay arrepentimiento en Casandra y Federico mientras en la leyenda de Edipo – tan mencionada al hilo de este asunto – son los propios personajes (Edipo y Yocasta) quienes se castigan, con diferencias entre versiones. Ya lo dice Carreño: «el motivo del incesto se aminora, dada la no consanguineidad (por *affinitas*) entre los dos amantes».⁵

No es preciso remontarse muy lejos para recordar la trascendencia del incesto en la cultura. Ahora bien, se juzga de forma diferente según los actores involucrados y, al menos en su reflejo literario, se tiende a representar más el incesto entre hermanos frente al paterno-filial, seguramente porque se consideraba una transgresión menor. Frenzel señala que la relación madre-hijo es la menos recurrente, contra las teorías de Freud porque «se opone a la fundamental concepción poética de una pareja amorosa», mientras que en el amor entre madrastra e hijastro hay una mayor afinidad de edad que reduce la distancia intermedia y «el

¹ Así lo afirma CHRISTOPHE COUDERC, *El casamiento*, cit., p. 46; en otro lugar escribe que es «une union endogame – et même considérée comme incestueuse par le droit canon puisqu'il unirait les enfants de deux frères –» (IDEM, *Le système*, cit., p. 172). Es necesario revisar que la prohibición del incesto se mueve en un baremo de diferencias a tenor de épocas y necesidades.

² TERENCE E. MAY, *art. cit.*, p. 155, «but this term should not be used too insistently, because it normally suggests a deep perversion of nature», añade; CHRISTOPHE COUDERC, *Le système*, cit., p. 171; ANTONIO CARREÑO ed., *op. cit.*, p. 25. Para JOSÉ MARÍA DÍEZ BORQUE ed., *op. cit.*, p. 37, el tema «entra, en un sentido, en los confines del incesto».

³ Hasta donde tengo noticia, solamente introducen algún matiz GERALDINE C. NICHOLS, *art. cit.*, p. 255 («putative incest»); y THERESA ANN SEARS, *Like Father, Kike Son: The Paternal Perverse in Lope de Vega's «El castigo sin venganza»*, «Bulletin of Hispanic Studies», 73, 2, 1996, p. 137, que se refiere a «the legal, 'technical' incest of Federico's affair with his stepmother».

⁴ Escribe: «por incesto se ha de entender el pecado con cuñada o cuñado dentro del cuarto grado y no incesto con pariente o parienta, aunque sea mayor pecado, pero lo contrario [...] parece guardarse por la práctica de Roma: que en todas las dispensaciones que da para se casar con los parientes con quien cometieron incesto, pone cláusula que no se casan otra vez [...] tienen [otros teólogos] que el obispo no dispensa en el verdadero incesto, que se comete con pariente o parienta, sino en el impropio, que se comete con cuñado o cuñada. Porque aun algunos tienen, como hemos dicho, que el verdadero incesto no induce prohibición de casamiento» (cap. 22, núms. 74-75, pp. 464-465). Más adelante vuelve a referirse al «incesto cometido con afin» y al «cometido con pariente» (cap. 22, núm. 86, p. 471). Manejo una edición de 1577.

⁵ ANTONIO CARREÑO ed., *op. cit.*, p. 42.

incesto no atenta contra el parentesco de sangre, sino solo de ley». ¹ Igualmente, el riesgo de desgracia resulta menor en el incesto lateral porque las más de las veces permite que se conjure la amenaza. Así ocurre en otros ejemplos del teatro del siglo XVII: ² un recorrido – si bien no sistemático – descubre que por norma general el incesto se concentra en el seno fraterno, el peligro nace del desconocimiento de las relaciones de parentesco entre los personajes y la anagnórisis frena los deseos prohibidos, porque la lucha por las pasiones imposibles no llega hasta el Romanticismo. Únicamente he podido documentar una muestra de incesto entre madre e hijo en *El marido de su madre* (publicada en 1658) de Matos Frago, reescritura dramática de la leyenda de Gregorio Magno. ³ Y todavía aquí hay un límite capital: tras el casamiento, los esposos no yacen juntos y la verdad disuelve el enlace, un retoque intencionado de la consumación involuntaria del hipotexto. En ningún caso el decoro (dramático y moral) podía aceptar tamaño exceso.

A buen seguro, Lope tenía estas cuestiones en mente, y tampoco olvidaba el desarrollo del motivo en ciertos dramas de Calderón escritos en fechas anteriores a *El castigo sin venganza*: si ha tenido lugar, en la dramaturgia calderoniana el incesto queda arrinconado en el pasado dramático (*El purgatorio de san Patricio*), mientras que, si participa en el desarrollo de la comedia, no se suele cumplir, ya sea porque lo impida la agnición de un parentesco desconocido (*Argenis y Poliarco*, donde se evita que la dama matrimonia con Arcombroto) o algún símbolo protector (*La devoción de la cruz*), ya porque se trate de un deseo innatural en un personaje malvado que se ve rechazado (Fierabrás pretende a su hermana Floripes en *La puente de Mantible*); únicamente Amón sacia su apetito lascivo en *Los cabellos de Absalón* (ya algo más tardía), salvedad que se explica porque es una historia bíblica y, además, toma forma de violación incestuosa, un acto de fuerza y no consentido. Es posible que Lope, al tanto de estas calas en un tema de tanta fuerza dramática, decidiera tocar otra tecla: el incesto intencionado – sin nada de ignorancia invencible – y cumplido, pecado gravísimo que, aun y todo, limita porque se trata de un incesto legal, variante novedosa y de procedencia novelesca. Me explico: Lope justifica y atenúa su decisión de llegar hasta el final en el tratamiento del incesto tomando una historia de procedencia italiana en la que el pecado sucede significativamente en la esfera de las relaciones familiares establecidas por el matrimonio.

A mi juicio, no tiene pinta de casual que anteriormente en el repertorio lopesco apenas se encuentren incestos que no sean tratados de forma ligera o inocente en comedias cómicas. ⁴ Solo puedo mencionar la primera parte de *Don Juan de Castro* (1608-1609; *Parte XIX*, 1624), en la que la declaración de amor de la princesa de Galicia por su hijastro (pp. 589-590 y 597-600) hace huir a este y pone en marcha las aventuras del personaje. ⁵ En esta comedia Lope se muestra consciente del alcance de esta pasión que discurre por cauces legales, pues la madrastra incestuosa se compara con Semíramis: «amó después a su hijo, / y lo que yo emprendo es menos» (p. 590). Del mismo modo, en *El castigo sin venganza* el poeta tiene

¹ ELISABETH FRENZEL, *Diccionario de motivos literarios de la literatura universal*, trad. Manuel Albella Martín, Madrid, Gredos, 1980, p. 181. ELIZABETH ARCHIBALD, *Incest and the Medieval Imagination*, Oxford, Oxford University, 2001, p. 102, escribe: «In classical stories mother-son incest seems to be fairly rare, and is always presented as the most shocking relationship, but when it is deliberate on the part of the mother it is regarded as particularly monstrous», mientras que «father-daughter incest is almost always initiated by the father [...] and often takes the form of rape»; a la vez, el incesto entre hermanos parece proliferar ya en relatos de la temprana modernidad.

² Se muestran por extenso en ADRIÁN J. SÁEZ, *Entre el deseo y la realidad*, cit.

³ Cfr. MERCEDES FLORES MARTÍN, «*El marido de su madre*» de Matos Frago: profanación de una leyenda religiosa, en *La pasión de los celos en el teatro del Siglo de Oro*, Actas del II Curso sobre teoría y práctica del teatro (Granada, 8-11 de noviembre, 2006), Remedios Morales Raya, Miguel González Dengra eds., Granada, Universidad de Granada, 2007, pp. 161-174.

⁴ Cfr. ADRIÁN J. SÁEZ, *Entre el deseo y la realidad*, cit.

⁵ Recuerda este título ALEJANDRO GARCÍA REIDY ed., *op. cit.*, pp. 22-23, además de presentar un panorama de la tradición de los amantes incestuosos (Antíoco y Estratónica, Fedra e Hipólito, p. 16), pero no en su vertiente teatral, que tanto – creo – tiene que ver.

en mente esta renovación cuando hace decir a Federico: «seré el primer alnado / a quien hermosa parezca / su madrastra» (vv. 646-648), una nota graciosa que acaba por tornarse trágica verdad.

Desde esta ladera se comprende bien que el yerro es parejo en Casandra y Federico. Kossoff defiende que no son «de una misma naturaleza» porque el adulterio de la mujer era frecuente y sus amores hacia su hijastro «en esencia no son incestuosos, por más pecaminosos que sean», al tiempo que carga las tintas en la gravísima traición de Federico, despechado con su padre en el amor (pasión por Casandra) y el poder (ambición de gobierno).¹ Pues bien, si se entiende correctamente que ninguno de los dos comparte lazos de sangre entre sí, se ve que la ofensa radica en la ruptura – por el trámite del incesto legal – de las normas sociales asentadas por el casamiento del duque con Casandra. Es decir: el atentado contra el duque es de la misma esencia en los dos acusados, con la salvedad de la atalaya (esposa, hijo) desde la que se precipitan en el pecado. Todo lo demás es idéntico: su incestuoso adulterio no repara en el respeto debido a su familiar (marido, padre) y señor natural.

VARIANTES DEL FINAL DE LA COMEDIA

Una cuestión capital fuertemente enlazada con el incesto es el desenlace de *El castigo sin venganza*. No solo por la profunda relevancia de los últimos acordes de cada comedia – y de todo texto – como defendía Bances Candamo (*Teatro de los teatros*, p. 34),² sino también porque en este caso hay dos versiones autorales de la *conclusio* en el autógrafo (fechado a 1 de agosto de 1631), una cuestión algo ensombrecida por la forma que tiene la punición final.³

Este pequeño ejemplo de reescritura se debe a la mano de Lope, buen botón de muestra de su habitual proceso de creación *in progress* que se observa en muchos de sus autógrafos y, además, es el pasaje más problemático del texto.⁴ Guiado por intereses genéricos y poéticos, Couderc muestra cómo esta corrección de Lope busca guardar un mayor respeto a las ideas de Aristóteles, de cuya *autoritas* pretendía distanciarse en el *Arte nuevo* (1609), para perfilar bien el carácter trágico de su drama.⁵ Y es que esta revisión parcial conforma un giro crucial tanto para la acción de la comedia como para su lugar dentro de las diversas opciones de la tragedia en la época, dos aspectos entrelazados que paso a explicar.

Para ello, es preciso seguir de cerca el diseño trazado por Lope para el final, que se compone

¹ Cfr. A. DAVID KOSOFF ed., *op. cit.*, p. 30, mientras para TERENCE E. MAY, *art. cit.*, p. 159 cometen los dos «the same sin», pero se empeña en proteger a Federico como el personaje más inocente de los tres (pp. 159, 161 y 165-166).

² Es una idea defendida modernamente por CHRISTOPHE COUDERC, «*La vida es sueño*» leída desde el desenlace, «Anuario Calderoniano», 4, 2011, pp. 79-97, a partir de la «lecture à rebours» de GEORGES FORESTIER, *Essai de génétique théâtrale. Corneille à l'œuvre*, Paris, Klincksieck, 1996.

³ Un cierre que, como dice JOSÉ MARÍA DÍEZ BORQUE ed., *op. cit.*, pp. 34-35, tiende a entenderse no como un castigo sin venganza sino, como una cruel venganza desde perspectivas anacrónicas. El autógrafo se custodia en la Boston Public Library, Ticknor Collection, y conserva una censura de Vargas Machuca fechada en «Madrid, 9 de mayo, 1632».

⁴ Cfr. LOPE DE VEGA, «*El castigo sin venganza*», *textos de dramaturgia, estudios, guía didáctica, edición crítica*, Compañía Rakatá, Grupo de investigación PROLOPE eds., Barcelona, PPU, 2011, pp. 257-268. Esta técnica, por cierto, suele ser más frecuente en el cierre de las comedias: cfr. MARGARET R. GREER, *Calderón, Copyists, and the Problem of Endings*, «Bulletin of the Comediantes», 36.1, 1984, pp. 71-81; ANTONIO CARREÑO, *The Poetics of Closure in Calderón's Plays*, en *Calderonian Stage: Body and Soul*, Manuel Delgado Morales ed., Lewisburg, Bucknell University, 1997, pp. 25-44; ALEJANDRA ULLA LORENZO, *Sobre la reescritura de los finales en las comedias de Calderón: «Polifemo y Circe» (1630) y «El mayor encanto, amor» (1635 y 1668)*, in *Compostella aurea*, Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008), III, Antonio Azaustre Galiana, Santiago Fernández Mosquera eds., Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2011, pp. 485-496; también ADRIÁN J. SÁEZ, *Reescritura e intertextualidad en Calderón: «No hay cosa como callar»*, «Críticón», 117, 2013, pp. 159-176.

⁵ Cfr. CHRISTOPHE COUDERC, «*Guardando respeto a Aristóteles*»: en torno a los versos tachados por Lope al final de «*El castigo sin venganza*», en *El Siglo de Oro en escena: homenaje a Marc Vitse*, Odette Gorsse, Frédéric Serralta eds., Toulouse, PUM-Consejería de Educación de la Embajada de España en Francia, 2006, pp. 231-234, especialmente p. 233; estas ideas sobre el remordimiento lopeco se pueden orientar por otro camino complementario en relación con el panorama dramático del momento, como se verá.

de una doble opción de solución al peligroso desorden que reina en Ferrara, con variantes en el segundo punto del proceso. Primeramente, el duque decreta la muerte de los pecadores, un castigo orquestado de modo y manera que no revela su infamia, un paso propio de la tragedia; y, después, se busca un nuevo casamiento que pueda solventar, al menos parcialmente, la creciente desgracia. Aquí es donde se encuentran las dos variantes autoriales que señalaba.

Se trata de dos cambios de escasa extensión que, no obstante, producen una notable transformación en la despedida de la comedia y, con ello, de su significado. En ambos casos se propone un matrimonio, mas de signo contrario: en la primera versión, el duque piensa casarse con Aurora, mientras en la segunda abandona toda pregunta para enviarla como mujer del marqués Carlos:

VERSIÓN 1	VERSIÓN 2
Aurora, ¿cuál quieres más: ser duquesa de Ferrara o ir a Mantua con Carlos? (vv. 3000-3002)	Tú, Aurora, con este ejemplo parte con Carlos a Mantua, que él te merece y yo gusto. (vv. 3000-3002)

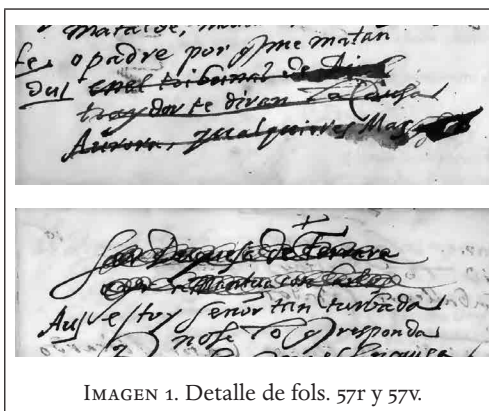


IMAGEN 1. Detalle de fols. 57r y 57v.

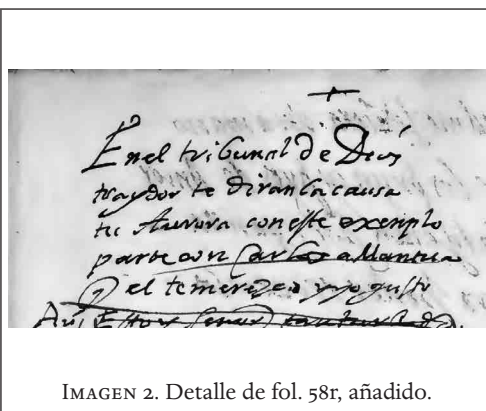


IMAGEN 2. Detalle de fol. 58r, añadido.

Son dos caminos diferentes – y enfrentados en cierto sentido – en los que se modifica tanto el sentido último como la adscripción genérica de *El castigo sin venganza*.

El planteamiento inicial deja una puerta abierta a la esperanza, ya que se le concede al duque otra oportunidad de solventar el problema sucesorio que amenaza el orden político desde el inicio y que a estas alturas todavía permanece abierto. Este desenlace, de apariencia algo forzada e improvisada, resulta muy coherente porque, según parece, cerraba todos los hilos – con puntadas más o menos firmes – que se habían ido soltando a lo largo de la acción dramática: esta propuesta de matrimonio no solo permite una nueva oportunidad de buscar un legítimo heredero para el ducado, sino también porque ofrece la opción de que el duque se libre de la condena a la soledad tras la muerte de Casandra y la nueva pareja formada por Carlos y Aurora, ya alejada del riesgo de ser una dama suelta rechazada por su primo Federico.¹ Nada parece más natural que enlazar el destino de los dos personajes principales que han sobrevivido a la catástrofe: natural, sí, pero esta decisión creaba un final ciertamente convencional y hasta precipitado, que, además, repetía la desigualdad de edad que había contribuido a poner en marcha la tragedia precedente y dejaba un regusto amargo.

¹ IDEM, *El casamiento*, cit., escribe que con este casamiento el duque «recuperaría el *manque à gagner* que representa el intento frustrado de enlazar a Federico con Aurora y su cuantiosa hacienda».

El descarte de la primera propuesta constituye una *pentitio* muy bien razonada por parte de Lope, que prefiere dejar algunos cabos sueltos con toda intención, al tiempo que acrecienta hasta el clímax una tragedia *in crescendo* en vez de atemperar la catástrofe postrera: con el matrimonio de Aurora con el marqués Gonzaga solamente queda sin pareja el duque, al punto que queda perdido tanto personal como políticamente, pues al dolor por la ofensa y la pérdida de su familia se suma el vacío sucesorio, un conflicto que no puede solucionar porque ha perdido a su heredero bastardo así como la ocasión de procurarse un hijo legítimo. El ducado, en suma, se hunde sin remedio en un abismo del que Batín y otros personajes solo piensan en escapar, presos del horror.

No creo, por tanto, que esta conclusión buscase delinear al duque como una figura «más matizada, un personaje menos desaprensivo y maniqueo – equilibrio que se había preocupado de construir a lo largo de la obra y no querría arruinar el final –», de modo que mediante la supresión de la oferta de matrimonio a Aurora «se presentaba como un soberano y tío generoso».¹ Antes bien, los nuevos versos de Lope encierran al duque en el centro de la tragedia, en una despedida en sintonía con el patetismo que se subraya con la exposición de los cadáveres de los amantes castigados.

La reescritura de Lope ha eliminado todo resquicio de luz entre la oscuridad imperante. En cambio, la primera versión conformaba una suerte de tragedia *a lieto fine*: protagonistas elevados, representación de pasiones desatadas, mutaciones de fortuna y cierre restaurador que da un descanso algo atrágico tras el torrente de desgracias precedentes, que Lope ya frecuentaba en sus dramas palatinos. Este final de *El castigo sin venganza* no puede juzgarse alegremente porque Aurora tiene ante sí la opción de unirse a su tío el duque cuando ya contaba con el amor de Carlos, pero el hecho no pasa de ser un dilema que, además, queda en el aire sin responderse. En todo caso, no era un *happy end* de comedia, sino propio de tragedia porque sucede a muchas miserias y no repara todos los errores diseminados durante la acción, de modo similar a *La devoción de la cruz* de Calderón, que por entonces ya conocía una difusión impresa en su primera versión (*La cruz en la sepultura*). Con todo, la segunda y última versión de *El castigo sin venganza* no deja ningún atisbo de felicidad posible: el desorden, creciente desde el inicio, ha derivado en catástrofe colectiva de la que solo la huida del ducado permite librarse. El devenir de Aurora sella con doble candado la tragedia: ya no puede elegir permanecer en Ferrara sino salir y casarse con un noble foráneo, como reconoce el duque. Esta cuidada adición de carga trágica es una *variatio* muy significativa porque son escasos los desenlaces lopescos que no terminan en la recuperación armónica del orden, según recuerda García Reidy.²

De ser cierto que Lope prosigue por entonces en su «guerra oculta» con el joven Calderón, se entiende que descartase la opción del desenlace feliz para las tragedias que su sucesor practicaba con formas y sentidos diversos.³ En este sentido, Antonucci prueba que

¹ Compañía Rakatá, Grupo de investigación PROLOPE eds., *op. cit.*, p. 264. Debe de haber un error en sus palabras, porque el pasaje lee «no querría no arruinar el final», con un adverbio de negación sobrante que corrijo arriba. Ver las reflexiones más detalladas de RAMÓN VALDÉS, *Sobre el manuscrito y los finales de «El castigo sin venganza»*, en *El último Lope (1616-1635) y la escena*, xxxvi Jornadas de teatro clásico (Almagro, 11, 12 y 13 de julio 2013), Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal, Elena E. Marcello eds., Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2015, pp. 179-220, que comenta una tercera versión del cierre.

² ALEJANDRO GARCÍA REIDY ed., *op. cit.*, p. 22, añade que Lope se aleja de su práctica habitual «al abordar la materia palatina para adentrarse plenamente en el ámbito de lo trágico y la destrucción final de los protagonistas».

³ La expresión bélica es de JUAN MANUEL ROZAS, *op. cit.*, p. 379. ALEJANDRO GARCÍA REIDY, *art. cit.*, p. 119, explica que «la idea de comunidad teatral permite situar *El castigo sin venganza* en un contexto específico, tanto desde el punto de vista intertextual (la producción de tragedias) como interautorial (la consolidación definitiva de Calderón como dramaturgo de primera fila)». Es una respuesta en un plano diferente a los puntos que comentan GWYNHE EDWARDS, *Lope and Calderón: The Tragic Pattern of «El castigo sin venganza»*, «Bulletin of the Comediantes», 33.2, 1981, pp. 107-120; JUAN MANUEL ROZAS, *op. cit.*, pp. 370-383; ANN L. MACKENZIE, *Some Comments upon Two Recent Critical Editions of «El castigo sin venganza»*, «Bulletin of Hispanic Studies», 68, 1991, pp. 504-505; EVANGELINA RODRÍGUEZ CUADROS, *Cuando Lope quiere, Calderón también*, cit.; JOAN OLEZA, *Las opciones dramáticas*, cit., pp. 262-265; CHRISTOPHE COUDERC, *El*

en varias de sus primeras piezas (de hacia 1623-1630, algunas en primeras versiones luego re-escritas) Calderón activa elementos del modelo trágico a lo largo de una experimentación progresiva que va desde los tanteos algo maniqueos de *Judas Macabeo* y *La gran Cenobia*, afines a la tragedia *morata*, hasta creaciones más logradas: primero *La devoción de la cruz*, en la que reduce la desgracia al ámbito familiar, se perfecciona el binomio anagnórisis-peripecia, se aleja del maniqueísmo y reflexiona sobre el concepto de *hamartía*, para llegar a la cumbre madura de *La vida es sueño*, en la que no resta ningún toque religioso, aumenta la responsabilidad del padre en la caída del hijo y se anula el reconocimiento como resolución del conflicto, entre otros detalles.¹ Precisamente, las dos últimas acaban con un final feliz propio de tragedia, tras unas peripecias que no anulan los dolores precedentes: son una suerte de tragedias *a lieto fine*. Así pues, *El castigo sin venganza* no solamente dialoga con los dramas de honor de Calderón, acoge ecos de algunos de sus versos y se adentra – por el trámite de la intertextualidad – en la tradición de castigos y venganzas, sino que entabla animada conversación con otros dos puntos centrales que recibían entonces una notable atención: el motivo del incesto y el desenlace feliz o patético de la pieza. Tal vez con esta comedia y su funesto final – entre otras razones – respondía Lope al descaro del que Calderón hacía gala en *La vida es sueño* ya desde ese atrevido «Hipogrifo violento» (v. 1) que abría la comedia.

FINAL

En suma, el «pecado sin vergüenza» (v. 2848) – a la vez adulterio e incesto – constituye el nudo gordiano que enlaza todos los hilos de *El castigo sin venganza*. Según he tratado de mostrar, el desequilibrio inicial se agrava justo y paradójicamente desde el momento en que se intenta compensar, ya que entonces comienza una cadena de errores sucesivos que, a través de una serie de etapas de alto riesgo trágico, detonan en la culminación del incesto. Esta grave transgresión deriva necesariamente en una punición porque atenta contra los órdenes privado (personal, familiar) y público (político). Ahora bien, no puede olvidarse que *sensu stricto* se trata de un incesto legal cumplido, una variante especial con la que Lope de un lado sube en la escala de la tragicidad – cerca de los dramas filipinos – a la par que suaviza el fuerte impacto emocional mediante la reclusión del motivo en la relación de ley y no de sangre. Conjuntamente, la auto-reescritura del cierre de la comedia refuerza la desgracia que tiene lugar sobre las tablas y destierra todo destello de final feliz. En fin, todo ello conforma una reflexión práctica sobre la tragedia española que parece competir tanto con el modelo lopesco previo como con el arte coetáneo de Calderón. La fórmula de la comedia nueva, instaurada por Lope, regresa a su creador con nuevos ingredientes: un camino de ida y vuelta decisivo para el «nuevo arte de hacer tragedias» de la dramaturgia áurea.

(*adrian.saez@unine.ch*)

RESUMEN

El presente trabajo presenta una relectura del motivo del incesto en *El castigo sin venganza* de Lope a través de tres puntos: primeramente se examina el conflicto entre la familia y la política, para pasar después al comentario del alcance y la función del incesto en la acción en diálogo con la dinámica habitual del motivo en la comedia áurea y, finalmente, se trata de explicar el sentido de la reescritura del desenlace de la tragedia.

casamiento, cit., p. 37. Por su parte, ANTONIO CARREÑO ed., *op. cit.*, p. 48, sugiere que entre las fuentes que inspiraron a Lope se puede contar «la misma inmediatez teatral: desde Tirso a Calderón» (y cfr. sus pp. 83-86).

¹ Cfr. FAUSTA ANTONUCCI, *opp. citt.*

ABSTRACT

Il presente articolo propone una rilettura del motivo dell'incesto ne *El castigo sin venganza* di Lope de Vega: in primo luogo si prende in esame il conflitto tra la famiglia e la politica, per poi soffermarsi sul commento della portata e della funzione dell'incesto nell'azione in rapporto con la dinamica abituale di questo motivo all'interno della commedia aurea; infine, si cerca di spiegare il senso della riscrittura del finale della tragedia.

SUMMARY

The present work presents a new reading of the incest motif in Lope's *Punishment without Revenge* through three points: firstly the conflict between family and power, later the reach and function of incest in the action, in dialogue with the dynamics of the motif in Golden Age drama, and, finally, the rewriting of the ending.

COMPOSTO IN CARATTERE DANTE MONOTYPE DALLA
FABRIZIO SERRA EDITORE, PISA · ROMA.
STAMPATO E RILEGATO NELLA
TIPOGRAFIA DI AGNANO, AGNANO PISANO (PISA).

★

Dicembre 2015

(CZ 2 · FG 13)

