

El castigo sin venganza. Deber Vs poder.
Meta-paralelismo: el precepto y la renovación continentes
de simetrías dramáticas.



Prof. Rafael Negrete Portillo
Universidad Europea de Madrid

الملخص

الاعتماد على إعادة النظر كنموذج بحثي يصلنا إلى إمكانية ترسيخ فكرة التوازن للحلقات البنيوية وتطوير أسلوب العقاب بدون اللجوء إلى الانتقام. آخذين بعين الاعتبار مفردتي "واجب" و"استطاعة" كمرجعية أساسية لأسلوب "العقاب" و"الانتقام"، مشيرين أن المرجعيات المعتمد عليها في هذه الدراسة كلها منتقاة من كتابات عصر الانحطاط. كذلك أصلنا لفضاء أين تبرز حلقات بنيوية أنتولوجية منتهية بتأكيد فكرتي "واجب" و"استطاعة".

RESUMEN

Sucinta revisión sobre la posibilidad de establecer paralelismos en los elementos que desarrollan la trama de *El castigo sin venganza*, teniendo en cuenta cómo los conceptos de ‘deber’ y ‘poder’, podrían ser, a su vez, analogías de ‘castigo’ y ‘venganza’ respectivamente, tal y como se entienden en el contexto barroco. Por otra parte, se genera un espacio cartesiano donde desplegar dichos elementos, concluyendo con una reflexión sobre el juego lopesco de preceptiva clásica (deber) frente a remodelación dramática en pro del vulgo (poder).

PALABRAS CLAVES

Lope de Vega. Preceptos aristotélicos. Deber y poder en la tragedia barroca. *Poética Vs Arte Nuevo*.

EXORDIO

Si pedís arte, yo os suplico, ingenios, / que leáis al doctísimo utinense / Robortelio, y veréis sobre Aristóteles, / y, aparte en lo que escribe De Comedia, / cuanto por muchos libros hay difuso, / que todo lo de agora está confuso. (Lope de Vega, 2006: vv.141 – 146)

Si pudiéramos trazar una línea para generar dos espacios teóricos confrontados (de dualidad y simetría), que propiciasen el estudio semiótico de un texto del Siglo de Oro, estaríamos ante un mapa de coordenadas perfecto donde, si no articular, al menos, revisar algunos de los aspectos más interesantes de *El castigo sin venganza*. Con este propósito, poder ubicar —en el cuadrante más adecuado de las limitaciones intrínsecas que conllevan los vocablos ‘castigo’ y ‘venganza’— los paralelismos encontrados dentro y fuera del drama de Lope, nos adentramos en una disertación dicotómica que “establece una cadena de funciones simbólicas que apunta a la precaria contingencia de un significado frente a otro, o a su relatividad heurística” (Carreño 1996:75), aproximándonos, en cierta medida, a la teorización de cuál o cuáles podrían haber sido los resortes dramático-textuales empleados por Lope de Vega para tejer una trama donde violencia, sexo y traición, se reposicionan verso tras verso enmascaradas de justificaciones.

EL TEXTO DE LA DISCORDIA LECTO-REPRESENTATIVA

Nos hallamos ante la cristalización que los siglos conceden a textos cuya bondad dramática supera con creces el paso de los años. El septuagenario *Fénix de los ingenios*, a pesar de afirmar hallarse deseoso de no seguir escribiendo para el teatro, en la carta dedicada en 1630 a su mecenas, el “casquivano Duque de Sessa, de quien Lope fue servil secretario y confidente de sus correrías amorosas durante una larga veintena de años” (Lope de Vega, 2005: 22), se hallaba, sin embargo, en el vórtice final de su prolija creación (más allá de ser dramática, poética o autobiográfica...), y especificamos lo de ‘final’ como punto y seguido, pues sería la postrera quien definitivamente apartaría al poeta de la pluma y el tintero.

Así pues, a comienzo de la década de los treinta (del siglo XVII, no lo olvidemos) Lope expresa que “días ha que he deseado dejado de escribir para el teatro, así por la edad, que pide cosas más severas, como por cansancio y aflicción de espíritu en que me ponen” (Lope de Vega, 1985: 285). No obstante, tras la creación de *La noche de San Juan* —compuesta en solo tres días y representada el 24 de junio de 1931 ante la familia real—, el *Fénix de los ingenios* nos ilumina con la obra que nos compete, *El castigo sin venganza*, terminada el 1 de agosto de ese mismo año. A pesar de su declarado “cansancio y aflicción”, tras la muerte de Marta de Nevaes, el 7 de abril de 1932, Lope hace aparecer su texto cumbre, *la Dorotea*, donde, de manera idílica, despliega biográficamente encubiertas sus juveniles ensoñaciones amorosas hacia Elena Osorio, imbricando a ellas, la pasión, casi devoción, que sintió por su *Amarilis*, henchido de dolor a causa de su ceguera y posterior pérdida.

En 1633 ve la luz su égloga —homónima para con el personaje recién mentado— *Amarilis*. El 24 de mayo pondría el punto —ahora sí— final a sus composiciones dramáticas con *Las bizarrías de Belisa*. Tras esto, generó aún una égloga piscatoria a la muerte de hijo Lope Félix. También inspirado por el duelo de la fuga de su hija Antonia Clara con Cristóbal Tenorio, aparece su égloga *Filis* —¿quién no recuerdo aquello de “Filis, que el ama de mis ojos era”?— y dos poemas que serían incluidos, más tarde, en *La vega del Parnaso*, siendo además, hacia navidades de este mismo año, 1934, cuando aparecen sus *Rimas humanas y divinas*; en donde se incluye el poema épico burlesco *La Gatomaquia*. Este, sería pues el último de sus libros publicados en vida.

Cansado o no de sus días como dramaturgo, en el más contemporáneo de los sentidos, lo cierto es que el manuscrito de *El castigo sin venganza*, ve la luz en los últimos años del poeta, convirtiéndose en el penúltimo —texto dramático, insistimos— de los que tenemos conocimiento. La pieza, según hace constatar el autor, fue representada una única vez —al menos en vida del *Fénix* y antes de su publicación—. Si bien esto no tendría por qué ser motivo de jeremiada, pues tampoco era infrecuente pases únicos en aquellos ‘áureos’ años, no deja de ser significativo cómo, en el prólogo de ‘la suelta’ de 1934, salida en Barcelona, de Pedro Lacavallería, el mismo poeta expresa públicamente su sentimiento: “Señor lector, esta tragedia se hizo en la corte sólo un día, por causas que a vuestra merced le importan poco. Dejó entonces tantos deseos de verla, que los he querido satisfacer con imprimirla” (Lope de Vega, 2005: 261), así pues, como acertadamente, a nuestro juicio, apunta Carreño en su edición: “Con el ‘Prólogo’ señala Lope una radical postura: la comedia apenas representada pasa a ser preferentemente leída” (Lope de Vega, 2005: 13).

La segunda impresión, en apenas un año después, coincidente con el del fallecimiento de su autor. Aparece en la *Parte XXI* (Fols. 91r-113v) de sus comedias. Recordemos, muy concisamente, cómo de manera cuasi-normativa, se solían agrupar las tiradas en conjuntos de docenas de comedias (obras de teatro, independientemente del género), imprimiéndolas a

modo de antologías que daban en titular “Partes”, pudiendo ser recopilaciones exclusivas de un único autor o de varios.

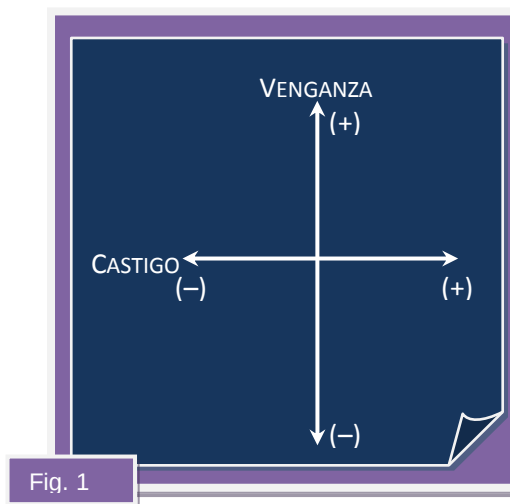
Así pues, el texto nace para la escena y crece para los ‘espectadores-lectores’, no exento de peculiaridades en su proceso de edición, tanto es así que en lugar de sacarlo mediante los impresores de Castilla, como era lo habitual, lo hace acudiendo a Barcelona y cargando, deliberadamente, con la sutileza inexistente que tanto caracterizaba al genio cuando derramaba tintas envenenadas, contra los impresores sevillanos.

Permítasenos, a modo de cierre de este introito referencial al texto *El castigo sin venganza*, reproducir por completo las breves líneas que componen el tan mencionado prólogo:

Señor lector, esta tragedia se hizo en la corte sólo un día, por causas que a vuestra merced le importan poco. Dejó entonces tantos deseosos 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; vuesamerced la lea por mía, porque no es impresa en Sevilla, cuyos libreros, atendiendo a la ganancia, barajan los nombres de los poetas, y a unos dan siete y a otros sotas; que hay nombres que por mal impresos libros venden y compran; advirtiendole que 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 costumbres.

MAPA DE COORDENADAS

La obra nos brinda la posibilidad de profundizar en la causalidad de lo ‘ficticio’, empleado como ignición el **castigo** de manera perpendicular a la ‘no motivación’ real de la **venganza**. Así pues, descubrimos una maya de coordenadas como elemento motivadores de la tragedia., es decir, unos ejes: castigo y venganza (fig. 1), donde ubicar las simetrías espectaculares que Lope despliega a lo largo del texto, pudiendo entender el primero, el **castigo** como el deber o la moral y, el segundo, la **venganza**, como el poder o el deseo



La dicotomía de los sentimientos (más allá de los propios sentidos) de los personajes masculinos (*El Duque y Federico*) y las pugnas internas entre lo honorable y lo deseado, traza un marco de conceptos equidistantes muy sugestivos que, sin la menor inclinación a establecer juicios de valores sobre la moralina de la época, nos empuja a desarrollar un tapiz, unos cimientos que sirvan de base para desplegar algunos de paralelismos, ‘conceptos equidistantes’ que el *Fénix* introdujo a lo largo del texto, es decir, nuestra pretensión no es profundizar en aquellos aspectos de la obra que desarrollan dramáticamente tanto uno como el otro extremo, sino testear la posibilidad de realizar un análisis de los más evidentes conceptos que se repiten a ambos lados de una línea imaginaria, frontera divisoria que separa el arco de evolución de los citados personajes masculinos.

El ‘padre’, *Duque de Ferrara* se presenta como un libretino de andanzas pecaminosas, desentendido y egoísta, mientras que ‘el hijo’, *Conde Federico*, aparece preocupado por la desheredat que puede suponer el nuevo casamiento de su progenitor, egoísta también, solo que se le caracteriza, además, como portador de respeto, galán y salvador de ‘damas’ (su madrastra). Ambos roles se irán invirtiendo con el transcurso de los acontecimientos, siendo la cobardía y petulancia del Duque durante las primeras escenas, óbice para la justicia y lucidez (discreción, en el más puro sentido barroco) que terminarán gobernando su juicio y persona. Asimismo, la plausible resignación del vástago, culminará con la más vil de las traiciones incestuosas. Ambos roles convergen en un punto de inflexión, provocando que sus caracterizaciones se inviertan de manera cuasi-simétrica.

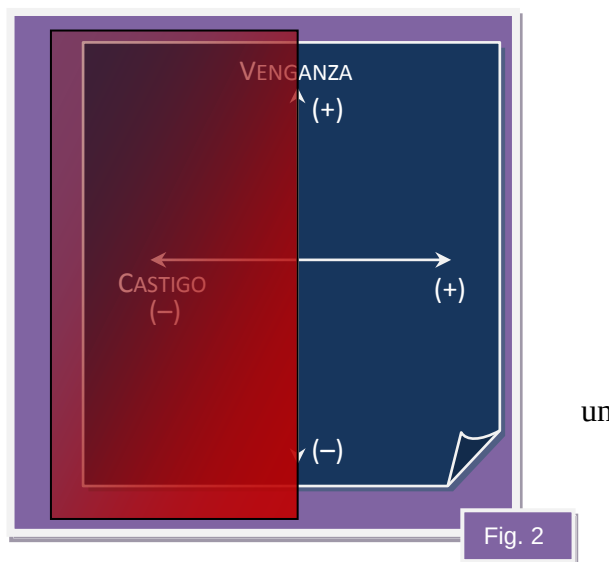
Atendiendo a esto, proponemos fundamentar nuestro postulado en el hecho de no poder realizar un análisis de dichos paralelismos en el vacío. Necesitamos emplear un precepto real: la imposición de la cualidad del **deber** (recordemos, castigo) frente a la del **poder** (**venganza**).

Así pues, nuestro siguiente paso será discernir en qué cuadrante nos sitúa la trama principal, para poder determinar los paralelismos *intradramáticos*(1) más interesantes.

Es evidente, en nuestra humilde opinión, que ‘castigo’ (deber) se da de manera incuestionable al cierre de la pieza, con la conclusión que pone fin a la traidora vida de Federico, por lo que el sector izquierdo de nuestros ejes queda anulado (fig. 2).

Ahora bien, la pregunta es ¿realmente dicho castigo (deber) no conlleva poder (venganza)? ¿No hay una manipulación y conducción de la autoridad política y jerárquica, del deseo como mediador del castigo?

Recordemos cómo el Duque se nos presenta, antes de su reaparición en el Acto III, como ser que frecuente mancebías, que sale de noche, embozado, a “burlar” mujeres. Un personaje cuya insolencia, jactancia e interés político evolucionan, a lo largo del Acto II, en desprecio para con su esposa. Algunos lo han llegado a calificar como “un monstruo y un bárbaro” (Pring-Mill 1961:xxxiv-xxxv) y un hombre de “feroz sangre fría” (Wilson



1963:295). Otros se han atrevido incluso a afirmar “Lope's Duke is a bachelor to begin with, is vicious, tyrannical and pompous, undergoes a conversion in which it is impossible to believe... and kills his wife and son by a trick that cannot be condoned” (May 1986:154)... “Vicioso, tiránico y pomposo, objeto de una metamorfosis que es imposible creer”.

Si nos basásemos únicamente en los Actos I y II de la obra, como, en nuestra opinión, hacen Pring-Mill, Wilson y May, no podríamos sino responder de manera afirmativa a la cuestión planteada anteriormente, es decir, sí, hay ‘venganza’. Pero la reaparición del personaje, en el último acto, reconvertido en una figura completamente opuesta (otra simetría, como veremos) a lo que había conocido el público-lector, nos hace replantearnos la situación y ubicar, la franja de análisis en torno al cuadrante inferior derecho de nuestro ejes (fig. 3): con ello, la gradación de castigo (deber) se verá en el extremo de los números positivos y siempre mayores que 0. Y la escala de la venganza (poder), al entender que no se da en la obra, de situará en un rango negativo (matemáticamente hablando) y menor que 0. Esta propuesta, congruente con el propio título, coincide con las palabras de Díez Borque que aseguran que el Duque “no sólo vuelve como héroe triunfante [...] sino también transformado en una persona virtuosa” (Díez Borque 2003: 71-72).

Por otro lado, no podemos estar del todo de acuerdo, al menos desde una perspectiva acorde al siglo XXI, que no a su contexto barroco, con que “es un Duque, reconquistado para la virtud, que castiga pero no se venga” (Díez Borque 2003:75), pues, a nuestro humilde entender (e insistimos que no negamos que posiblemente influidos por la condición de la recepción del espectador actual y los condicionamientos externos de la “ética” del siglo XXI) encontramos un aumento de la venganza (poder) según progresa el grado de castigo, por lo que las variables dentro de nuestro mapa sí que podrían ocupar al espacio de venganza (poder) (+). Es decir, como podemos observar en la figura 4, la zona de acción donde proyectar nuestro análisis y donde trazar la línea para localizar paralelismos, invade, en parte, el sector superior derecho, pues podría ser que, desde una visión coetánea a este estudio, insistimos, y con el condicionamiento de la perspectiva cognitiva del espectador (García Barrientos 2008:120-123) lleguemos a entender el castigo como parte de la venganza.

SIMETRÍAS

A lo largo de toda la obra creemos poder señalar una serie de simetrías que, dentro del sector delimitado en el apartado anterior, pivotan entre un *continuum* con lo ‘moralmente correcto’ y lo ‘moralmente incorrecto’ (aunque no necesariamente ‘inmoral’ pues nace del deseo puro del amor “Jamás Amor llamó al pecho, / siendo con méritos tantos, / que no respondiese el alma: / ¡Aquí estoy; pero entrad paso!” (vv. 1486-89)(2)

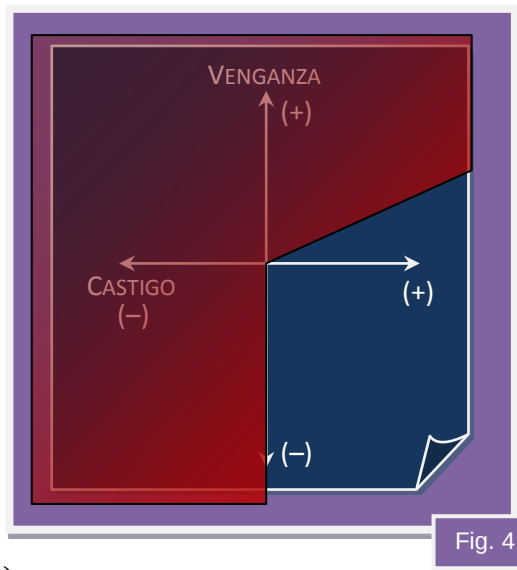


Fig. 4

y

Revisemos una vez más cómo al comienzo de la obra veremos cómo el Duque muestra un bifrontismo típico de alguno de los personajes que el público del XVII estaba acostumbrado a encontrar representado en los corrales. Caudillos que se escabullían en la capa de la noche para visitar “mancebías, a modo de frenética despedida de solterón. Véase, por ejemplo,

Calderón, *El médico de su honra*; Lope de Vega, *La estrella de Sevilla*” (Lope de Vega, 2005: 53). De este modo, tal y como indica González García (1993: 18), podemos entender en el personaje un ser desdoblado en social —gobernante enmascarado en busca de opinión popular—, e individual, —‘burlador’ que recorre las oscuras calles al más puro estilo donjuanesco(3)—.

Siguiendo este razonamiento nos atrevemos a discernir dos espacios escénicos claramente diferenciados, los ‘bajos’ rincones y callejuelas de la ciudad frente a los ‘altos’ territorios palatinos. Alternamos el espacio de representación urbano con el *locus amoenus* palaciego. Confrontamos lo natural con lo simbólico: Roma, como signo de redención y reconversión donde el pecador se redime en “santo”, aunque sea para algunos poco más que un “santo fingido” como bien dice *Batín* (vv. 2801-2804): “El duque, santo fingido, / consigo a solas hablando, / como hombre que anda buscando / algo que se le ha perdido.”

También podemos observar esta confrontación de lo ‘natural con lo simbólico’ si a la manumisora Roma, le confrontamos el onírico terreno de bucólica situación donde se da el encuentro idílico, nos referimos a la ribera de un río donde el galán salva épicamente a la dama:

Sale FEDERICO con CASANDRA en los brazos

FEDERICO:	Hasta ponerlos aquí	340
	los brazos me dan licencia.	
CASANDRA:	Agradezco, caballero,	
	vuestra mucha gentileza.	
FEDERICO:	Y yo a mi buena fortuna	
	traerme por esta selva,	345
	casi fuera de camino.	

En este pasaje podemos ver, como afirmaba Parker (1986:161), la conjura del tópico ‘amor-destino’. Todo ello en elemental divergencia con el traspaso carnal y mercantil de las callejas que recorre el padre de manera casi simultánea.

Otro interesante paralelismo sería el hecho de que, por un lado, *Conde Federico*, en la margen del río, oye las voces de una dama que, a modo de sirena mítica, le cautivan obligándole a acercarse:

FEDERICO:	¿Qué voces son aquéllas?	
BATÍN:	En el vado del río suena gente.	
FEDERICO:	Mujeres son; a verlas voy.	325

Y unos versos más arriba, El Duque, en su primera intervención, es atraído análogamente por otro tipo de cánticos, los de los comediantes:

RICARDO:	Si quieres desenfadarte	
	pon a esta puerta el oído.	
DUQUE:	¿Cantan?	
RICARDO:	¿No lo ves?	
DUQUE:	¿Pues, quién	
	vive aquí?	
RICARDO:	Vive un autor	
	de comedias.	
FABIO:	Y el mejor	
	de Italia.	180

DUQUE:

Ellos cantan bien.

Contrastes que se repiten a lo largo de toda la obra donde *physis*, se sitúa frente *nomos* (naturaleza frente a cultura, norma o ley). Espacios abiertos frente a espacios cerrados. La oscuridad de la noche del *Duque de Ferrara*, frente a la claridad del luminoso día del *Conde Federico* y *Casandra*. La imposición del orden (al final del texto) frente el caos (que servía de motor dramático).

En resumen, si dentro del cuadrante ‘castigo (+) .-.venganza (-)’ de nuestro postulado preliminar (recordando que invadíamos parcialmente la posibilidad de coordenadas de venganza según la precepción actual) trazásemos la línea con la que dábamos inicio a este ensayo, podríamos ir situando los ejemplos disyuntivos que nos harían tener una idea gráfica de cómo se desarrollan dichos paralelismos: *Physis* - *nomos*

El prólogo de *la suelta*, si nos fijamos, señala que estamos ante una tragedia “al estilo español” por lo que la propia morfología del personaje del *Duque de Ferrara* lleva implícita un reverso de la fortuna. Trabajando su simétrico conceptual el gobernante pasa de mujeriego a deboto y casto esposo, de mandatario disoluto y temerario a prudente y preocupado por cómo habrán llevado su estado hijo y esposa.

Así, la pluma de Lope empuja a presentarnos la destrucción del padre, esposo y jefe de estado triunfante en el preciso instante en que éste regresa victorioso de Roma, en el momento concreto en que se reafirma en el terreno de la ‘moral correcta.

CONCLUSIONES

Lo que comenzó como un estudio en busca de analogías o simetrías intertextuales de *El castigo sin venganza*, y que nos llevo a constatar la imposibilidad de hacer algo así sin un escenario adecuado donde dispones los elemento, ha terminado por conducirnos a una reflexión que va más allá de la propia obra, traspasando la frontera del poeta.

Lope de Vega, re-hacedor de comedias en las que los cánones enjutos de retuercen barrocamente —y nunca mejor dicho—, es capaz de introducir en este texto —y probablemente en muchos otros— aquel ‘castigo’ para los que piensan de él mal y lo llaman ignorante, tal y como dice en su *Arte Nuevo*:

Mas ninguno de todos llamar puedo
más bárbaro que yo, pues contra el arte
me atrevo a dar preceptos, y me dejo
llevar de la vulgar corriente, adonde 365
me llamen ignorante Italia y Francia

En nuestra opinión, el poeta, se “venga” veladamente de *aquestas* acusaciones nacidas de su ‘libre albedrío’ a la hora de escribir más allá del deber y de la razón, guiado únicamente por el sentimiento del vulgo a quien

se ha de dar gusto,
con lo que se consigue es lo más justo. 210

Lanzamos así la hipótesis de que, consciente o inconscientemente, éste podría ser un meta-paralelismo, texto paralelo y simétrico a los de precepto clásico aristotélico, que encierra otros paralelismos a ambos lados de los arcos de evolución de los personajes. Es decir, El castigo sin Venganza, podría tratarse pues de su —de Lope— castigo sin venganza, para con preceptor(es) y preceptistas que cuestionan lo que el público aplaude, que ignoran lo que espectador desea. Algo que, tristemente en nuestros días, seguimos encontrando en muchas ocasiones donde observamos espectáculos que parecen haber sido hechos, ya no bajo ningún criterio escénico o artístico, sino bajo

un unívoco concepto dramático: la satisfacción personal de aquel que lo lleva sobre las tablas, pues 'el respetable' ni disfruta, ni entiende, olvidando el autor/actor/director aquello de que "no deje con disgusto el auditorio." tan vigente en el siglo XXI como en el XVII.

Por tanto, solamente podemos suscribir las palabras del Fénix de los ingenios para cerrar este estudio diciendo que:

Sustento, en fin, lo que escribí, y conozco
que, aunque fueran mejor de otra manera,
no tuvieran el gusto que han tenido,
porque a veces lo que es contra lo justo 375
por la misma razón deleita el gusto.

BIBLIOGRAFÍA

1- Referimos *intradramáticos* para diferenciar los que se dan dentro del mismo drama (entendiendo éste como la unidad de la pieza teatral escrita por Lope), de los *extradramáticos* que, más adelante veremos, serán los que se establecen con otras obras no Lopescas, como pudieran ser las de Sófocles.

2- Todas las citas principales del estudio se refieren a la edición:

DE VEGA, LOPE, *El castigo sin venganza*, edición de José María Díez Borque, De bolsillo ediciones, Barcelona, 2003.

3-Tirsiano por lo de Burlador, pero "zorrillesco" por lo de redimido al final.