

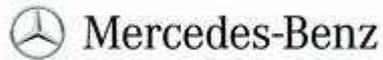
LOPE DE VEGA

EL CASTIGO SIN VENGANZA

TEXTOS DE DRAMATURGIA
ESTUDIOS
GUÍA DIDÁCTICA
EDICIÓN CRÍTICA

UNA COLABORACIÓN
DE
RAKATÁ
Y
PROLOPE

Con el patrocinio de:



© De los textos, sus autores

© De la edición, grupo de investigación PROLOPE

La Compañía Rakatá desea hacer constar el apoyo recibido por Mercedes Benz, Fundación Unicaja y el Ayuntamiento de San Sebastián de los Reyes.

Investigación y edición llevadas a cabo en el ámbito del Proyecto “Edición de treinta y seis comedias de Lope de Vega” financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación, ref. FFI2009-13563.

El grupo de investigación Prolope forma parte del Proyecto Consolider: TC-12: “Spanish Classical Theatrical Patrimony. Texts and Research Instruments” financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación (ref. CSD2009-00033).

Imágenes del manuscrito autógrafo de Lope de Vega reproducidas con el permiso de la Boston Public Library (Images of holograph manuscript by courtesy of the Trustees of the Boston Public Library/Rare Books).

Diseño de la cubierta: © Jean Marie Fritz.

Índice

Rodrigo Arribas (Rakatá)
La senda trazada, 1

Ernesto Arias
Palabras del Director, 3

Simon Breden
Del honor y *El castigo sin venganza*, 7

Guillermo Serés
Teatro y metateatro, 15

Rakatá
Introducción y guía didáctica, 23

Lope de Vega: *El castigo sin venganza*

Edición de Prologo:

Texto, 109

Aparato crítico, 237

Restaurar los textos: los finales de *El castigo sin venganza*, 251

Bibliografía, 273

Apéndices de Rakatá

Apéndice A: Hojas de reparto, 285

Apéndice B: *El castigo sin venganza* en representación, 287



LA SENDA TRAZADA

Esta edición, la segunda tras la publicación de *Fuenteovejuna*, es el segundo paso en el arduo camino de la difusión de los textos del siglo de oro, y más concretamente de las magistrales obras de teatro de Lope de Vega.

Para este singular y cautivador viaje que la Compañía Rakatá emprendió hace más de siete años a través de las puestas en escena de estas dramaturgias, no hemos podido contar con mejores aliados para su recorrido que el cada vez mayor equipo de profesionales que, paso a paso, y verso a verso, nos han acompañado, y siguen haciéndolo, en el cada vez más sacrificado devenir artístico en este Proyecto conjunto.

Actores, directores, diseñadores, compositores, pedagogos, técnicos y demás profesionales, que han participado en la mágica transformación de la palabra escrita en expresión teatral viva y efímera, producción tras producción, representación tras representación, han sido también los perfectos compañeros de viaje para la creación de esta maravillosa plataforma de creación e intercambio de conocimientos en la que se ha convertido la Compañía Rakatá.

Esta publicación, y también este Proyecto de Compañía, representan pues, para todo este grupo humano, la culminación de otra etapa más en la senda trazada por todos aquellos profesionales artesanos, como yo prefiero llamarlos, o creadores artísticos, como merecen sin duda ser recordados, que cumplieron con la poco reconocida misión de ser portadores del testigo de difusión y preservación de uno de los mayores patrimonios artísticos que nuestra lengua, y nuestra cultura, tiene.

Vaya también para ellos la dedicatoria de este nuevo alumbramiento, fruto de todos sus alegrías y derrotas en el transcurso de este comprometido viaje, emprendido hace cuatrocientos años, y que no permite concesiones fuera del compromiso compartido, pero que sí está abierto a la subjetividad interpretativa del individuo.

Ninguno de los tramos recorridos en esta travesía, y más concretamente en la de esta edición, hubieran sido transitados de no ser también por el encuentro en la misma con este singular, estimulante y experto grupo de “caminantes” que son el Grupo de Investigación Prolope, de la Universidad Autónoma de Barcelona, cuya compañía en la vereda ha sido un acicate de perfeccionamiento.

Gracias también por acompañarnos en las jornadas de esta vía a viajeros como Mercedes Benz, la Fundación Unicaja y el Ayuntamiento de San Sebastián de los Reyes, cuyo compromiso con el Proyecto de la Compañía Rakatá permiten, sin duda alguna, el cumplimiento de nuevos tramos, como es el de esta edición.

Rodrigo Arribas
COMPAÑÍA RAKATÁ

PALABRAS DEL DIRECTOR

Llevaba mucho tiempo soñando con poder participar en la puesta en escena de *El castigo sin venganza* de Lope de Vega. La leí por primera vez en mi época de estudiante en la Escuela de Teatro y me fascinó e impactó de tal manera que despertó en mí cierta “obsesión” que me acompañó en el pasar de los años a la vez que me formaba como actor. Ya en la Escuela de Teatro tuve la oportunidad de trabajar algunas escenas con un profesor. Luego en los catorce años que estuve vinculado al Teatro de la Abadía, José Luis Gómez –mi admirado Maestro- me contagió ese amor por la Palabra, por el Lenguaje y esa responsabilidad del Teatro como “último refugio de la Palabra”; y pude iniciar una búsqueda tratando de crearme un entrenamiento personal dirigido a poder abordar el Verso del Siglo de Oro; una y otra vez recurría a los pasajes de *El castigo sin venganza* tratando de aplicar los conocimientos y la técnica que iba adquiriendo a su lado, así como los hallazgos y teorías que fui desarrollando. El encuentro con Rakatá Teatro y con Lawrence Boswell –con quienes colaboré como actor en la puesta en escena de *El Perro del Hortelano*- me abrió nuevas posibilidades de abordar los textos del Siglo de Oro tanto desde el punto de vista de la actuación, como de la dirección; y por supuesto las probé, estudié y experimenté con *El castigo sin venganza*. Por eso, no puedo evitar considerar algo mágico que esta “obsesión” con la obra haya concluido en esta propuesta de Rakatá para participar en su puesta en escena.

Yo creo que el tema de *El castigo sin venganza* es el conflicto entre el deseo y el deber; entre *el gusto y lo que es justo*, como se ha escrito. Para ello Lope plantea una situación de “amor (o deseo) imposible”, que ya planteó en otros textos, pero en esta ocasión lo hace de manera distinta. Por ejemplo en la comedia *El perro del hortelano* ya plantea una situación parecida, donde enfrenta el amor -entre un Secretario y una Condesa- a la realidad social en la cual era imposible que se pudiesen casar. Sin embargo, Lope se inventa un final que posibilita que los dos enamorados acaben juntos, y el resultado es una gran comedia donde seguramente Lope está criticando lo injusto de esa norma social.

En *El castigo sin venganza* Lope plantea una realidad donde no existe la más mínima posibilidad de que los enamorados acaben juntos. En esta

tragedia se enfrenta la fuerza del deseo a la moral establecida; pero no para denunciar ningún tipo de injusticia moral o social que impida que la fuerza del amor y el deseo se vivan de forma natural, ni tampoco para criticar comportamientos inapropiados producidos por un amor incestuoso queriendo dar una lección moral donde se muestre cómo se castiga ese tipo de comportamientos. Simplemente plantea una situación extrema donde poder mostrar lo más profundo de la condición del alma humana. Como dice Marta Cobos en la guía didáctica –que acompaña a esta edición-: *Todos los personajes luchan entre el deber y el deseo de forma agónica llevándoles a emociones contradictorias*. Por tanto en *El castigo sin venganza* no hay ni buenos ni malos comportamientos; no hay injusticias contra las que rebelarse, ni hay malvados ni tiranos que provoquen situaciones dramáticas. Es una situación en la que todos los personajes tratan de hacer lo correcto y evitar sufrimientos... y sin embargo eso no impide la tragedia.

No me atrevo a decir que el verdadero propósito de Lope fuera querer mostrar la dificultad del ser humano tanto en decidir cuál debe ser el comportamiento correcto como en juzgar cualquier conducta, pero eso es lo que me surge al leer una y otra vez esta gran obra, y creo que es algo que hoy en día merece la pena plantear encima de un escenario.

Pero una cosa es soñar algo y otra muy distinta es tener que realizarlo. Cuando uno sueña no repara en límites ni condiciones de ningún tipo; sin embargo a la hora de realizar siempre hay limitaciones y realidades que nos condicionan. Soy de los que creo que para la producción y elaboración de una puesta en escena hay que tener muy en cuenta esas realidades, tratando de que las decisiones que haya que tomar, provocadas por los límites y condicionantes, no resten sino que sumen, intentando que ayuden a profundizar en el planteamiento de la situación y en el tema de la obra. Es decir intentar *hacer de la necesidad, virtud*.

La primera cosa que tomamos en consideración para el planteamiento de la puesta en escena es que Lope sitúa la acción en un lugar muy concreto (en Italia, en el ducado de Ferrara) pero en un tiempo imaginario. Y es que siendo un conflicto del “alma humana” el momento histórico en que se desarrolla la acción no es importante. Queríamos mantener esa idea de “tiempo imaginario”, y finalmente una expresión leída en alguno de los estudios de la obra nos daba una clave importante: *La fábula* (de *El castigo sin venganza*) *se desarrolla en un marco de “irrealidad verosímil”*. Plantearíamos *El castigo sin venganza*, como un cuento, como una fábula donde cada espectador pudiese sacar su propia moraleja; y el código a buscar sería la de “irrealidad verosímil”, o dicho de otro modo “realidad imaginaria” o, concretando más, “realidad soñada”; algo así como que el

espectador no asiste a la función, si no que “sueña” la función, pero este sueño planteado de manera muy veraz, muy real. Esta premisa nos abrió la puerta a la toma de decisiones estéticas en cuanto a vestuario, escenografía y música; donde también tuvimos en cuenta que se reflejara el “laberinto emocional” al que están sometidos los personajes.

Un condicionante fundamental es el número de personajes, ya que Lope propone catorce, de los cuales siete de ellos tienen intervenciones importantes pero mínimas. La realidad de la producción nos obligaba a tratar de hacer *El castigo sin venganza* con un máximo de nueve actores. Lo primero que uno se plantea en estos casos es anular personajes, y en el caso de Rutilio no nos pareció complicado, ya que apenas aporta nada a la situación. Pero en los demás el asunto era más difícil. Otro recurso que se suele utilizar es decidir que los actores y/o actrices doblen personajes; sin embargo era una solución que no nos convencía y que queríamos evitar, ya que considerábamos que ese descubrir el juego teatral se contradecía con el código de la propuesta escénica. Otra solución es la de fundir personajes, cosa que se podía hacer con algunos, pero también provocaba otros problemas.

Estudiando la cuestión nos dimos cuenta de que las dificultades nacían sobre todo de la primera escena. En esa primera escena aparecen Ricardo y Febo, que al estar en las calles de Ferrara con el Duque nos imposibilitaban fundirlos con Ricardo, Albano y Lucindo, ya que éstos en el mismo momento se encontrarían camino a Mantua acompañando a Federico. También esa primera escena es la única donde aparece Cintia, que en su parlamento cuenta cosas fundamentales para la comprensión de la situación.

Después de analizar y discutir todo ello durante un tiempo, nos dimos cuenta de que esa primera escena cumplía las funciones de prólogo, ya que prácticamente lo único que se hace en ella es plantear antecedentes y que, en realidad, la acción comienza en la segunda escena, en el bosque. Es entonces cuando decidimos recurrir al cuento de Bandello en el que Lope se inspiró para hacer *El castigo sin venganza*, para, inspirándonos nosotros mismos en él, realizar un texto que por medio de una voz en *off* y conjugado con fragmentos de la primera escena de *El castigo sin venganza*, creara una escena que –a modo de prólogo– nos posibilitase por un lado profundizar en la premisa del “cuento”, de la “fábula”; por otro plantear los antecedentes de manera más directa y eficaz, tratando de facilitar la comprensión al espectador, y por último anular el personaje de Cintia y fundir Ricardo, Febo, Lucindo, Albano y Floro en dos personajes, que se llamarían Ricardo y Floro.

Sabemos que esta decisión es algo arriesgada y que puede incluso escandalizar a los lopistas más ortodoxos; pero -además de resultarnos interesante que en la función apareciese, de algún modo, la fuente de Lope para *El castigo sin venganza*-, creemos que puede ser un recurso interesante y eficaz para plantear una puesta en escena asequible, diáfana y comprensible; ya que esta cuestión no dejamos de planteárnosla los que hacemos teatro: “¿qué recursos utilizar en la puesta en escena para, siendo lo más respetuosos con los textos clásicos, poder presentarlos de forma asequible a un público de hoy?”.

Para ello hemos partido de la versión que ha realizado Prolope -que nos ha servido de enorme ayuda en cuanto al estudio, notas e incluso puntuación propuesta-: hemos realizado mínimas sustituciones de algunos términos para que no rompiesen la perfecta estructura versal de la obra; también hemos hecho algunos cortes, sobre todo en determinadas alusiones mitológicas, de muy difícil comprensión para el espectador de hoy y que no consideramos fundamentales para el desarrollo de la acción. Y el resultado es una adaptación en que el 99,9% de lo que se pronuncia en escena está escrito por Lope, y el texto de la voz en *off* está inspirado en el cuento de Bandello.

Todo lo escrito aquí no deja de ser una declaración de intenciones; ya que es difícil escribir sobre una puesta en escena que se está gestando, se está cosechando, pero todavía no ha florecido. El proceso de elaboración de una función de teatro no deja de ser un periodo de búsqueda donde los resultados van surgiendo a través de la contraposición de puntos de vista de los componentes del equipo, con colaboradores en las reuniones previas, y con los actores y actrices durante los ensayos. En el momento de escribir estas líneas nos encontramos en el ecuador del periodo de ensayos, donde ya se vislumbran algunos brotes, pero todavía nos queda un largo y rico recorrido donde confiamos en que el trabajo que estamos realizando con tanta ilusión, entrega y pasión dé unos buenos frutos.

Ernesto Arias
Director

DEL HONOR Y EL CASTIGO SIN VENGANZA

Imaginémonos por un instante que dentro de mil años lo único que queda de nuestra época es algún episodio de una de esas series televisivas de detectives. En el futuro se creería que el mundo de principios del siglo XXI era un lugar donde se iba a crimen por minuto, pero que afortunadamente contaba con sistemas de investigación ultra-vanguardistas y extremadamente eficaces. Está claro que esta visión de nuestro mundo no sería del todo real, pero igualmente podríamos nosotros pensar que el mundo del Siglo de Oro estaba enteramente poblado por hombres obsesionados con su honra quienes se cargaban a sus parejas a diestro y siniestro sin el menor miramiento. Como nos explican Edward Wilson y Duncan Moir en *A literary history of Spain*, probablemente el código de honor expresado en las obras del Siglo de Oro no existió tal y como es descrito, pero sí representa miedos, prejuicios y valores sociales muy reales. No hay duda de que la realidad suele ser siempre más ambigua y mucho más problemática.

El castigo sin venganza tiene en común con cualquiera de nuestros programas televisivos la adopción de una fórmula narrativa. Lope describió su método particular en el *Arte nuevo de hacer comedias*, en el que cuenta como crear dramas con elegancia artística y al tiempo entretenidos:

Remátense las escenas con sentencia,
con donaire, con versos elegantes,
de suerte que, al entrarse el que recita
no deje con disgusto el auditorio. (vv. 294-297)

Pero toda fórmula tiene su contrapunto, y es que nosotros bien sabemos que los crímenes no siempre tienen final feliz y no siempre se imparte justicia. El Siglo de Oro ya nos había llevado a paralelos similares cuando miramos, por ejemplo, cómo en *Fuenteovejuna* se nos muestra una justicia poética en forma de perdón real a un pueblo culpable del asesinato a su Comendador, en una obra en la que hay un claro ‘malo de la película’, Fernán Gómez. Es ahí donde surge esa ambigüedad que señalaba al principio, al hacerse posible perdonar a asesinos por aparentemente haber

actuado de un modo en que la situación lo justifica. Aún así, el pueblo ha matado a un representante de la autoridad militar, religiosa y política, y a pesar de todo sale indemne en una resolución final algo más turbia.

Mientras que *Fuenteovejuna* parte de un dilema moral algo más claro, en *El castigo sin venganza* no hay ni buenos ni malos a la usanza, ya que en esta ocasión Lope ha creado una situación imposible para sus personajes. Es cierto que el Duque es un mujeriego incapaz de dedicarse a Casandra y que por tanto menosprecia los lazos del matrimonio, pero Casandra y Federico mantienen una relación amorosa a sus espaldas. Es cierto que Casandra y Federico cometen adulterio, pero se encuentran atrapados en una sociedad que les obliga a actuar de un modo mientras que sus corazones e instintos naturales les piden actuar de otro totalmente distinto. Cuando el Duque ata y emboza a Casandra y hace que Federico la mate sin saber de quién se trata, para después acusarle de asesinato y conseguir que él mismo muera a manos del Marqués, tendríamos que determinar que el Duque actúa de forma correcta al limpiar su honra bajo los códigos de su tiempo. Si aceptamos esta actuación también tenemos que reconocer que el Duque actúa de un modo deshonesto e incluso cobarde, aunque dice obrar por el bien del honor: ‘Prevenid, pues sois jüez, / honra, sentencia y castigo’ (vv. 2746-2747).

El honor es temática clave para el teatro del Siglo de Oro, pero es también quizás lo que más nos cuesta entender hoy en día, por tanto vale la pena pausar un poco en este punto. Francisco Ruiz Ramón nos lo explica de ese modo con hincapié en las obras de Calderón: ‘la formidable ironía trágica con que el dramaturgo escribe esa escena final, de idéntico sentido en las tres piezas, en la que todos los personajes juzgan “cuerdo” el crimen cometido, y dan su parabién al asesino... Si tal no ocurriera, ¿cómo podríamos tomar conciencia de ese ‘infame rito’ (*El pintor de su deshonra*), de esa ‘injusta ley’ (*El médico de su honra*), de esas ‘locas leyes del mundo’ (*A secreto agravio, secreta venganza*), de ese ‘bárbaro fuero del mundo’ (*La devoción de la cruz*)?’ (Ruiz Ramón, 1996: 224). En *El castigo sin venganza* Lope se suma a las aseveraciones en boca de personajes de Calderón a través del Duque:

¡Ay, honor, fiero enemigo!
 ¿Quién fue el primero que dio
 tu ley al mundo, y que fuese
 mujer quien en sí tuviese
 tu valor, y el hombre no?
 Pues sin culpa el más honrado
 te puede perder, honor.

Bárbaro legislador
fue tu inventor, no letrado. (v. 2811-2819)

Ruiz Ramón e Ignacio Arellano comentan las ramificaciones del código de honor sobre la sociedad española de su época: Arellano enfatiza 'la presión de una ideología... convertida en esquema rígido que obliga a los individuos y que se coloca por encima de ellos' (Arellano, 1995: 469), mientras que Ruiz Ramón enfoca la frialdad de la ideología: 'los héroes del honor conyugal... asesinan "en frío", movida la mano no por la pasión del corazón, sino por obediencia de la razón al código del honor' (Ruiz Ramón, 1996: 143). Aún así, ni los críticos, ni por supuesto ningún espectador moderno, puede aceptar las conclusiones ni la sensación de orden reestablecida en obras tales como *El médico de su honra*, donde actos violentos responden a códigos que simplemente ya no nos aplican, y el espectador moderno busca como justificante alguna crítica velada al aparato que dicta dicho código de honor: 'Nos parece difícil admitir que Calderón aceptara, como lo aceptan sus personajes, ese "bárbaro fuero del mundo", como llama a las leyes del honor' (Ruiz Ramón, 1996: 223). La característica más clara del código del honor es la dependencia en otras personas y no en el propio ser. Menéndez Pidal explica en *Del honor en el teatro Español* que: 'la honra... depende de actos ajenos... Así es que se pierde igualmente por actos ajenos' (Menéndez Pidal, 1964: 146). Ruiz Ramón coincide con esta visión, enfatizando la relevancia de una maquinaria social imparabile: 'Lo que se ventila... es la obligación de matar, obligación que trasciende la esfera de lo propiamente individual' (Ruiz Ramón, 1996: 295). Fernando Cantalapiedra explica la distinción entre honor y honra en términos 'cuasi sinónimos': 'la honra se adquiere, el honor trasciende al sujeto y es, además, un cumplimiento del deber' (Cantalapiedra, 1995: 6).

Hasta los personajes se dan cuenta de hasta qué punto dependen de otras personas, como en el discurso de Don Juan Roca en *El pintor de su deshonra*:

¿Mi fama ha de ser honrosa,
cómplice al mal y no al bien?
¡Mal haya el primero, amén,
que hizo ley tan rigurosa!
¿El honor que nace mío,
esclavo de otro? Eso no.
¡Y que me condene yo
por el ajeno albedrío!
¿Cómo bárbaro consiente

el mundo este infame rito? (Acto III, vv. 606-615)

Tal y como indica la referencia al ‘albedrío’, el honor no es un valor cristianamente aceptable: ‘Una razón cuya lógica va contra toda la ética cristiana y contra el propio querer personal’ (Ruiz Ramón, 1996: 143). C.A. Jones indica en *Honor in the Spanish Golden Age Drama* que el sentido del honor es incompatible con el cristianismo al ser inmoral y primitivo. Cruickshank va aún más lejos, añadiendo que los dramas del honor son incompatibles con el cristianismo ya que siempre queda la esperanza de aspirar al cielo (Calderón de la Barca, 1989: 32-33). La tragedia de Fausto de Marlowe solamente se consuma cuando el personaje se niega a creer que Dios pueda ser capaz de perdonarle por sus pecados. El libre albedrío indica hasta qué punto la fe cristiana entrega las llaves al individuo: la decisión de creer o no creer es libre, pero el honor elimina esa libertad.

Por tanto, el honor está en el centro del debate ético de las obras del Siglo de Oro, pero no es el único tema. El honor solamente es importante en relación a su influencia sobre la sociedad y el individuo. En cierto sentido, el honor y la justicia son dos caras de una misma moneda, dependiendo mutuamente entre sí para efectos dramáticos. En *El médico de su honra*, una de los dramas de honor más ‘injustos’, vemos como opera esa dualidad. Cuando don Gutierre mata a doña Mencía, el Rey don Pedro (históricamente, don Pedro “El Cruel”) esparce la sangre entre todos de mano en mano, realizando una purga social altamente sospechosa que claramente no llega a limpiar el ‘patrimonio del alma’ (Calderón de la Barca, 2003: 206). Como nos indica A.A. Parker en *The Approach to the Spanish Drama of the Golden Age*, al mostrarnos un rey que es inhumano y cruel, quiere por tanto que veamos que la justicia que el honor reivindica es así misma inhumana e injusta (Parker, 1967: 7). Por tanto, la justicia que este Rey imparte nos debe resultar así mismo sospechosa.

Al contrario que la complicidad pública en el crimen de *El médico de su honra*, el Duque en *El castigo sin venganza* obra de espaldas a su sociedad; pero solamente puede limpiar su honra, nunca su honor, ya que no es capaz de permitir que su deshonor se conozca públicamente:

Pero de tal suerte sea
que no se infame mi nombre;
que en público siempre a un hombre
queda alguna cosa fea.
Y no es bien que hombre nacido
sepa que yo estoy sin honra,

siendo enterrar la deshonra
como no haberla tenido. (vv. 2748-2755)

...

Esto disponen las leyes
del honor, y que no haya
publicidad en mi afrenta,
con que se doble mi infamia. (vv. 2850-2853)

Muchos críticos creen ver en estas obras una crítica velada a la obsesión con el honor, y es difícil no reconocer esos mismos ecos en *El castigo sin venganza*, donde encontramos una venganza que nunca toma el nombre de venganza abierta, sino un castigo cruel del que solamente se percatan sus víctimas: Casandra y Federico. Difícilmente se puede considerar este acto como un saldo de honor tal y como entendemos el Siglo de Oro. Sin embargo y al mismo tiempo, tampoco podemos dejar de percatarnos de que el Duque es también una víctima, de hecho, es la primera víctima de la obra cuando se da cuenta de lo que está ocurriendo a sus espaldas. Ruiz Ramón lo atribuye al ambiente social: 'El mundo en el que viven, el de su propia casa, y el otro, más terrible y sin rostro, el mundo exterior que les cerca, es un mundo dominado por la desconfianza, un mundo que es todo oídos y obliga al individuo a vigilar sus palabras' (Ruiz Ramón, 1996: 221). Los personajes no tienen ningún poder contra el código de honor y, por lo tanto, son todos víctimas.

No hay nada más ambiguo que enfrentarse a la realidad cuando hay de por medio envidias, celos y otras maquinaciones que desfiguran lo real. Al contrario de lo que ocurre en el célebre caso del personaje en *Otelo*, el Duque recibe pruebas fehacientes que no dejan duda de la infidelidad de su mujer, pero actúa de un modo frío y calculador, obrando más como Iago que como Otelo. Gutierre, de *El médico de su honra*, por su parte, sabe que Mencía es inocente, pero en un soliloquio clave argumenta racionalmente hasta llegar a la conclusión de que debe matarla. También en *El castigo sin venganza* el Duque oscila, incómodamente para el espectador, entre ser víctima y responsable del delito. En realidad la percepción de las obligaciones sociales que tienen estos personajes no les permite actuar de un modo más humano, respondiendo a emociones y a pasiones, sino con frialdad.

Evidentemente, una mera fórmula narrativa no consigue crear obras memorables; se necesita que el escritor indague y profundice de alguna manera en el tema, y para ello hay que romper moldes. Esto es, sin olvidar deleitar al público a lo largo del camino, algo sobre lo que Lope

hizo especial hincapié, como siglos más tarde haría Hitchcock, otro maestro del drama y la intriga, quien también consideraba un pecado imperdonable aburrir al público. Por ello, dentro de mil años, es dudoso que la gente rememore muchas de las series televisivas de hoy en día de la manera que nosotros lo hacemos con *El castigo sin venganza*, y es que la obra de Lope usa el método magistralmente para diseccionar su realidad más absoluta y así conseguir perturbarnos por el valor que le otorgamos a conceptos inquietantemente inquebrantables.

Simon Breden
Adjunto a dirección

Bibliografía:

- Arellano, Ignacio, (1995). *Historia del teatro español del siglo XVII*, Cátedra, Madrid.
- Calderón de la Barca, Pedro, (1957). *La devoción de la cruz*, ed. Isidoro Montiel, Editorial Ebro, Zaragoza.
- , (1966). *A secreto agravio, secreta venganza*, ed. Edward Nagy, Editorial Ebro, Zaragoza.
- , (1969). *El pintor de su deshonra*, ed. Manuel Ruiz Lagos, Ediciones Alcalá, Madrid.
- , (1989). *El médico de su honra*, ed. D.W. Cruickshank, Editorial Castalia, Madrid.
- , (2003). *El alcalde de Zalamea*, ed. Ángel Valbuena-Briones, Cátedra, Madrid.
- Cantalapiedra, Fernando, (1995). *Semiótica teatral del siglo de oro*, Reichenberger - Kassel, Erfurt.
- Dunn, Peter, (1964). 'Patrimonio del alma', *Bulletin of Hispanic Studies* 41, London. pp. 78-85.
- Jones, C.A., (1958) 'Honor in the Spanish Golden Age Drama: Its Relationship to Real Life and Morals', *Bulletin of Hispanic Studies*, XXXV, London. pp. 199-210
- Marlowe, Christopher, (1970). *Doctor Faustus*, ed. John D. Jump, Methuen: Bristol
- Menéndez Pidal, Ramón, (1964). 'Del honor en el teatro Español', *De Cervantes y Lope de Vega*, Espasa-Calpe, Madrid.

-
- Parker, Alexander Augustine, (1967). *The Approach to the Spanish Drama of the Golden Age*, Hispanic & Luso-Brazilian Councils, London.
- Ruiz Ramón, Francisco, (1996). *Historia del teatro español: Desde sus orígenes hasta 1900*, Cátedra, Madrid.
- Shakespeare, William, (2005). *Othello*, ed. Kenneth Muir, Penguin Books, St Ives
- Vega, Lope de, (2010). *El castigo sin venganza*, ed. Antonio Carreño, Cátedra Letras Hispánicas, Madrid.
- , (1973). *Arte nuevo de hacer comedias / La discreta enamorada*, Espasa Calpe, Madrid
- , (2007). *Fuenteovejuna*, ed. Rinaldo Froldi, Espasa Calpe, Madrid.
- Wilson, Edward M. & Duncan Moir, (1971). *A literary history of Spain, The Golden Age: Drama 1492-1700*, Ernest Benn Ltd., London

TEATRO Y METATEATRO

Los temas y motivos centrales de *El castigo sin venganza* son el honor y la honra, la supuesta legitimidad vindicatoria del Duque, la libertad de amar del Conde, el conflicto entre el deseo y la norma que encarna Casandra y algunos pocos más que figuran en esta introducción; todos estos ejes significativos, axiales o tangenciales, impregnan la obra y le prestan una profundidad que no agotan interpretaciones unívocas. Pero no es menos complejo su componente metateatral, derivado del contraste entre la apariencia y realidad que impregna la obra desde el principio, y del que participan la mayoría de personajes: el Duque se recharacteriza progresivamente; el Conde, entre la vigilia y delirios oníricos, busca su lugar escénico; Aurora finge y Casandra interpreta, a sabiendas de que el público asiste, consciente, al desdoblamiento de los respectivos roles.¹ El viejo Lope quería dar una lección a los “pájaros nuevos” con una obra compleja y “escrita al estilo español, no por la antigüedad griega y severidad latina..., porque el gusto puede mudar los preceptos, como el uso los trajes y el tiempo las costumbres”.

Esa defensa implícita del *Arte nuevo* (que publicó en el lejano 1609) le permite extenderse, desde el principio de la obra, sobre cómo concibió sus comedias;² pero también le autoriza, desde los primeros lances de la comedia y metateatralmente, a facilitar una pista crucial acerca del desarrollo de la acción, centrada en el versátil carácter del Duque, que, desde el primer verso de la obra, irrumpe disfrazado (“¡linda burla!”),

¹ Dixon (1997-98: 99) resume muy bien las seis características que deben tenerse en cuenta (todas o algunas) para considerar una obra metateatral: “(1) El teatro dentro del teatro; (2) la ceremonia dentro del teatro; (3) el desempeño de un papel dentro del papel; (4) las referencias a la literatura y a la vida real; (5) la auto-referencia... una sexta, más amplia y más sutil: el tema de la percepción”. Tiene en cuenta las de Hornby (1986: 32) y no difieren sustancialmente de las que propone el supuesto difusor del concepto de metateatro, Abel (1963: 78), que parte del supuesto de la “theatricalization inexorably [that] links illusion and unreality to life, a life in which characters have full self-consciousness of their own dramatic posture”; esta actitud se plasmaría en seis vías, resume muy bien O'Connor (1975: 275): “(1) there is an essential illusoriness in life; 2) there is a loss of reality for the world; 3) the world cannot be proved to exist; 4) there is a lack of implacable values; 5) life is a dream; 6) the world is a stage”. Complétese con el trabajo de Larson (1994), que no sólo es un buen estado de la cuestión, sino que abre nuevas perspectivas para estudios futuros.

² Felipe Pedraza, y Milagros Rodríguez Cáceres (2010) traen una estupenda recolección de referencias metateatrales en la obra de Lope.

ocultando su identidad al amparo de la noche, presto para representar el primer papel, que será el desencadenante de los siguientes, como él mismo adelanta:

Duque	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, donaires y pesadumbres.	215 220 225
-------	--	---

La del teatro como reflejo de la vida entera es una reflexión que verbaliza al oír el ensayo de unos cómicos, pero que se aplicará a sí mismo, pues va a desdoblarse en al menos tres roles: este del principio, el cambio hacia el rigor moral que sufre a la vuelta de la guerra y el de atento vigilante de su honor al final.

La crítica ya ha señalado la capacidad que tienen algunos personajes, como éste, de re-crearse, porque “el metateatro consiste en esa ‘imaginación interior’ de los personajes deshonrados: al crearse un papel dramático que es otro del que les dio el dramaturgo, los personajes casi autónomos del metateatro nos presentan el efecto visible... de su propia imaginación dramática de antes de ficción”.³ Así ocurre en el teatro de

³ Son palabras de Wardropper (1970: 929-930). Antes ha subrayado contundentemente que, “libertada por completo de la realidad moral, su imaginativa [la del personaje metateatral] se pone a crear un drama dentro del drama, una duplicación interior... como buen actor, cree en la realidad de la ficción dentro de la cual trabaja. Es ya algo que no ha existido nunca, el médico de su honra. A diferencia del actor profesional, sin embargo, queda sujeto *para siempre* por su papel metafórico. Desde este momento en adelante se jactará de su vida metafórica, tratando de convertirla en realidad vital... La ficción, considerada desde el punto de vista de la ‘vida real’, o es mentira o es la realidad pervertida por la mentira. Vivir por la imaginación es vivir en la ficción”. Lipmann (1976) refuerza la inteligente interpretación de Wardropper. Véanse también McCrary (1978) y Fisher (1981: 32), que subraya que “by endowing his play with a metatheatrical structure, Lope used the raw materials of the playwright’s craft to show that the human imagination is simultaneously a productive and destructive faculty. On the one hand, it is the source of man’s creativity, and on the other, it is the origin of his self-deception”.

Lope en general, donde abundan los casos de duplicación de la personalidad,⁴ que se inventan a sí mismos,⁵ recreándose e incluso prefigurándose.⁶ En esta obra en concreto, no sólo el Duque, sino el Conde se adjudica a sí mismo un rol determinado,⁷ ajustado al *crescendo* con que el público va siendo consciente del clímax trágico:

Federico	Bien dicen que nuestra vida es sueño, pues que no sólo dormidos, pero aun estando despiertos	930
----------	--	-----

⁴ “Lo spettacolo che diventa spettacolo, il teatro che si sdoppia nel suo riflesso, è immagine emblematica di questa forma teatrale. Gli spettatori dai loro posti vedono sulla scena degli attori che si fanno a loro volta spettatori. Lo spettatore vede così se stesso mentre guarda, ma anche l'attore si trova duplicato e si vede mentre recita. Questi intersecarsi di piani... ha dato un'arditissima proiezione iconografica, crea una dimensione di incertezza; lo sdoppiamento tra l'illusione e la realtà teatrale in quello del personaggio che si muove esitante tra i piani diversi che scopre” (Cattaneo 1992: 29-30).

⁵ Sobre la importancia que tiene para Lope el “rôle-playing”, Trueblood (1964: 315), que en el caso de *Lo fingido verdadero*, “fiction become true, is as applicable to the second act as to the third, a fact which suggests that we should not see *desengaño* in Lope solely against a transcendental backdrop and solely in solemn terms”. Bastantes años antes, Vilanova (1950: 172) ya había afirmado que “la idea de la vida-comedia constituye el núcleo central de la obra y el tema insistentemente repetido en todas sus partes”. Madrigal (1979: 16), por su parte, lo vincula a “uno de los temas más estudiados en el drama español: el del libre albedrío”.

⁶ Demostrando “hasta qué punto son ilusorias las fronteras entre la realidad y la ficción en esta vida humana, puesto que de todas maneras ella misma es una ficción de la verdadera realidad, que es la del más allá” (Canonica 1997: 110). Se refiere a *Lo fingido verdadero*, de la que, inteligentemente, ha dicho antes que contiene tres comedias en una: la histórica, la de capa y espada y la de santos: las dos primeras no serían “más que el reflejo —y por lo tanto no es real— de la otra vida, la divina, que se plasma en la tercera ‘comedia’, la hagiográfica, que es la que genera este reflejo y, por lo tanto, es la única real”.

⁷ “Describes the internal mechanics of role gestation with a remarkable clarity... As such, roles describe individual address to parts and thus involve free will and choice... Role playing, accordingly, is both a *poiesis* and a *praxis* at once, the former motive because it demands activity and energy from the creative faculties, imagination and fantasy, and the latter because the image generated seeks fulfilment through enactment” (McCrary 1978: 205). El rol del duque, por su parte, “is compounded of one part dutiful ruler (the image and model resulting from the war), and one part responsible father (the image resulting from the *comedia palaciega*)” (p. 220). Abunda en este particular el análisis de Fischer (1981: 23-34), al apuntar que esta obra “may be considered a metaplay in the fundamental sense that it is a self-referringly dramatic, turning back into itself to reflect upon the invention that it is ... The interior duplication of the dramatic imagination and its aesthetic implications with regard to the play’s thematic and structural content are the issues that most concern us here”.

cosas imagina un hombre
que al más abrasado enfermo
con frenesí no pudieran
llegar a su entendimiento.

.....

¡Jesús! ¡Dios me valga! ¡Afuera,
desatinados conceptos
de sueños despiertos! ¿Yo
tal imagino, tal pienso, 960
tal me prometo, tal digo,
tal fabrico, tal emprendo?

Con los sucesivos verbos quasisinónimos (“imagino”, “pienso”, “me prometo”, “fabrico”, “emprendo”) quiere dar la capacidad humana de recrear la realidad o la vida, de soñarla, y de hacerlo, metateatralmente, encima de las tablas. También nos lo recuerda vehementemente Casandra en un monólogo central, señalando las perturbaciones de la creativa imaginación:

Casandra	<p>No ha hecho en la tierra el cielo cosa de más confusión que fue la imaginación para el humano desvelo. 1535 Ella vuelve el fuego en hielo, y en el color se transforma del deseo, donde forma guerra, paz, tormenta y calma, y es una manera de alma 1540 que más engaña que informa.</p> <p>.....</p> <p>Cuando a imaginar me inclino que soy lo que quiere el Conde, el mismo engaño responde que lo imposible imagino; 1555 luego mi fatal destino me ofrece mi casamiento y, en lo que siento, consiento, que no hay tan grande imposible que no le juzguen visible 1560 los ojos del pensamiento</p>
----------	--

Para alcanzar el “grande imposible” será preciso que Casandra actúe, desdoblándose. De hecho, todo el segundo acto está plagado de papeles

fingidos: no sólo Casandra es mujer y madre fingida, sino que Federico es un melancólico por celos ficticios, y Aurora es una amante igualmente ficticia. También el Duque representa otro papel que al principio: “Sepan / mis vasallos que otro soy” (vv. 2448-2449). Tan distinto se muestra que parece “un ermitaño” (vv. 2446), apunta Batín.

Y para que se pueda calificar de metateatral, ante todo ha de darse en los personajes un efecto de extrañamiento, o alienación (temporal o constante) que exige la colaboración, el reconocimiento o la aquiescencia de los espectadores, del corral o de la corte.⁸ Larson subraya, además, la importancia de la referencia literaria;⁹ modélica resulta a este respecto la glosa de un mote de una poesía de cancionero (vv. 1916-1975), con que el Conde muestra su estado y condición a Casandra:

Federico	Pues, señora, yo he llegado, perdido a Dios el temor, y al Duque, a tan triste estado, que este mi imposible amor me tiene desesperado.	1915
	<i>En fin, señora, me veo sin mí, sin vos y sin Dios: sin Dios, por lo que os deseo; sin mí, porque estoy sin vos; sin vos, porque no os poseo.</i>	
	Y por si no lo entendéis, haré sobre estas razones un discurso....	1920

No hay por qué explicar el mote: el público lo conocía, e ilustra mejor que muchos “discursos” la aniquilación del Conde.

⁸ “The degree of metadramatic estrangement generated is proportional to the degree to which the audience recognizes the literary allusion as such. When they do recognize it, the result is like an inset play within the play in miniature: the imaginary world of the main play is disrupted by the reminder o its relation, as a literary construct, to another literary work or works” (Hornby 1986: 88).

⁹ “The intrusion of antecedent literary texts in a later one can lead to an interrogation of the authority of literature itself. In addition, the use of literary references as a distancing device within a text raises questions of audience appreciation, especially since the audiences of the *corrales* displayed a vast range in education and knowledge of other texts” (Larson 1994: 214); véase también Andrés-Suárez (2003).

Hacia el final, con la mediación fingida de Aurora, el ya virtuoso Duque descubre la representación del Conde y Casandra, exclamando vehemente al público cuando su hijo se ausenta:

Duque No sé cómo he podido
 mirar, Conde traidor, tu infame cara.
 ¡Qué libre! ¡Qué fingido!
 Con la invención de Aurora se repara 2615
 para que yo no entienda
 que puede ser posible que me ofenda.

En la escena final se recapitularán todos los motivos considerados y el engaño a la vista de un público cómplice que, además, sanciona la actuación del Duque desdoblado en juez, porque el ejecutor material de la venganza será el Conde (tal papel le adjudica su padre), en su también doble rol de verdugo y víctima de las no vindicativas maquinaciones del Duque. Éste representa, ante los atónitos ojos de los espectadores, su mejor papel, el de marido deshonorado, porque el de pecador ocioso y el de guerrero virtuoso los ha ido escenificando a lo largo de la obra. La invitación que le hace el Marqués a que “mire”, es decir, a que forme parte del público, subraya el desenlace estrictamente metateatral: “vuelve a mirar el castigo / sin venganza” (vv. 3012-3013), del que él ha sido, a la vez, causa eficiente y espectador.

Guillermo Serés (PROLOPE)

Bibliografía

- Abel, Lionel, *Metatheatre: A New View of Dramatic Form*, Nueva York: Hill and Wang, 1963.
- Andrés-Suárez, Irene, “La autorreferencialidad en el teatro español del Siglo de Oro”, en *El teatro dentro del teatro: Cervantes, Lope, Tirso y Calderón*, eds. I. Andrés-Suárez, J. M. López de Abiada y P. Ramírez Molas, Madrid: Verbum, 2003, pp. 11-29.
- Cattaneo, Maria Teresa, ed., Lope de Vega, *Lo fingido verdadero*, ed. Maria Teresa Cattaneo, Bulzoni, Roma, 1992.
- Dixon, Victor, “El post-Lope: *La noche de San Juan*, meta-comedia urbana para palacio”, en *Lope de Vega: comedia urbana y comedia palatina. Actas de las XVIII Jornadas de Teatro Clásico*, eds. Felipe Pedraza y Rafael

- González Cañal, Ciudad Real, Universidad de Castilla-La Mancha-Festival de Almagro, 1996, pp. 61-82.
- , “*Lo fingido verdadero* y sus espectadores”, *Diablotexto*, 4/5 (1997-98), pp. 97-115
- Fischer, Susan L., “Lope’s *El castigo sin venganza* and the Imagination”, *Kentucky Romance Quarterly*, 28 (1981), pp. 23-36.
- Hornby, Richard, *Drama, Metadrama and Perception*, Lewisburg: Bucknell University Press, 1986.
- Larson, Catherine, “Metatheater and the *Comedia*: Past, Present and Future”, en *The Golden Age Comedia: Text, Theory and Performance*, ed. Charles Ganelin y Howard Mancing, West Lafayette (Indiana): Purdue University Press, 1994, pp. 204-221.
- Lipmann, Stephen, “Metatheater’ and the Criticism of the *Comedia*”, *Modern Language Notes*, 91 (1976), pp. 231-246.
- McCrary, William C., “The Duke and the *Comedia*: Drama and Imitation in Lope de Vega’s *El castigo sin venganza*”, *Journal of Hispanic Philology*, 2 (1978), pp. 203-222.
- Madrigal, José Antonio, “*Fuenteovejuna* y los conceptos de metateatro y psicodrama: un ensayo sobre la formación de la conciencia del protagonista”, *Bulletin of the Comediantes*, 33 (1979), pp. 15-24.
- Pedraza, Felipe, Rodríguez Cáceres, Milagros, “El teatro según Lope de Vega”, en *Cuadernos de Teatro Clásico*, 25, 1 y 2 (2010).
- Trueblood, Alan S., “Rôle-Playing and the Sense of Illusion on Lope de Vega”, *Hispanic Review*, 32 (1964), pp. 305-318.
- Wardropper, Bruce W., “La imaginación en el metateatro calderoniano”, en *Actas del III Congreso de la AIH*, México: El Colegio de México, 1970, pp. 923-930.

INTRODUCCIÓN Y GUÍA DIDÁCTICA

1. Sinopsis de *El castigo sin venganza* de Lope de Vega

El primer texto de *El Castigo sin venganza* fue escrito por Lope de Vega en 1631; es una obra de su senectud, una etapa sobresaliente de su creatividad (la de *La Dorotea* y las *Rimas* de Burguillos). Destaca por ser la última obra maestra que dejó escrita para ser llevada a escena y uno de los pocos textos que el autor calificó de tragedia.

Es una gran historia de honor y de amor, ya que ambos sentimientos afectan a todos los personajes. Consecuencia de ambos será una historia de deseos prohibidos, celos, venganzas ocultas y castigos públicos. La tragedia se desencadena por una pasión amorosa que desafía conscientemente la convención social y el tabú del incesto. El duque de Ferrara ama a su hijo, aunque bastardo, pero tiene que hacer un matrimonio tardío por razón de Estado, para evitar la guerra entre los sucesores al trono. El duque de Ferrara teme que su sucesión pueda convertir en una guerra civil cuyas consecuencias las paguen sus vasallos.

Está inspirada en una novela de Matteo Bandello, en la que este autor italiano se basó en un acontecimiento real ocurrido de la Italia del Renacimiento. Lope de Vega sólo toma el tema para construir una tragedia "al estilo español", en la que los amores fatídicos de Federico y su madrastra Casandra llevan al Duque de Ferrara a debatirse entre el deseo de venganza y la piedad paterna, pero que conduce hacia un desenlace sin redención posible.

Lope de Vega ha situado la acción en un Estado histórico pero en un tiempo imaginario y un duque también imaginario, en el que mezcla elementos reales y ficticios para construir el drama. El ducado histórico de Ferrara formaba parte del actual Estado italiano y fue independiente entre 1471 hasta 1598, año en que fue anexionado a los Estados Pontificios.

Los duques fueron grandes mecenas de las artes, pero de forma especial de la música y durante el mandato de Alfonso I, entre 1476 y 1534 la corte de

Ferrara se convirtió en la más brillante de Europa. Lope ha planteado en la obra la descendencia del Duque de Ferrara como un eje central, ya que la imperiosa necesidad de tener un heredero legítimo es uno de los desencadenantes del drama.

Lope, aunque no se refiere específicamente a ninguno de los duques históricos, podría estar aludiendo al último duque de Ferrara, Alfonso II, que murió sin descendencia. El Papa Gregorio VIII declaró el feudo vacante y lo anexionó a los Estados Pontificios, siendo el fin de su independencia y de su poder político, económico y de su esplendor cultural.

Conociendo el fin trágico que tuvo el ducado de Ferrara histórico se comprende la imperiosa necesidad de casarse de un gobernante como el duque de Ferrara, ya que éste era una alianza política que tiene como fin último dar un heredero para el trono y establecer vínculos con los reinos vecinos, por lo tanto cualquier ruptura de los términos de esta alianza podía acarrear la guerra con el ducado de Mantua o con los propios vasallos del Ferrara, o llevar a su desaparición (como así ocurrió), si morían sin herederos legítimos.

El castigo sin venganza recuerda también las tragedias de la antigüedad clásica, como el incesto trágico entre *Fedra* e *Hipólito* que, aunque no se citan en la obra, se mencionan indirectamente a través de múltiples alusiones a la mitología griega y latina. Pero Lope ha nacionalizado este tema tradicional en una de las tragedias más acabadas de la Literatura Española.

Lope de Vega logra llevar al espectador a una *catarsis* (purgación de las emociones a través de la compasión y el temor) y a que se debata entre emociones contradictorias. Todos los personajes han sido caracterizados de tal forma que se justifica sus acciones. Pero no habrá *justicia poética*; ningún personaje obtiene nada positivo, todos se han debatido en una lucha agónica entre el deber y el deseo y todos van a ser castigados de una u otra forma.

Literariamente es una obra cumbre de Lope de Vega, por el poderoso lirismo de sus versos y la creación de caracteres perfectamente dibujados de todos los personajes, no solamente los tres principales, que reflejan un profundo conocimiento del alma humana. Tal como Lope había recomendado en su ensayo sobre cómo debe ser el teatro, su obra *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, divide su acción dramática en Tres Jornadas: La primera es la Exposición que presenta la situación dramática y los personajes, sobre lo cual en su consejos dice: «*En el acto primero ponga el*

casos». La segunda es el Nudo o Enredo que presenta la intriga o el conflicto: «*En el segundo enlace los sucesos*». La tercera es el Desenlace, que no resuelve el conflicto hasta el último momento para mantener el Suspense: «*Pero la solución no la permita hasta que llegue la postrera escena*».

2. Análisis de los personajes de la obra

A continuación presentamos un análisis de los personajes centrales de la obra para ayudar al alumnado a comprender mejor sus motivaciones y sentimientos. Tras asistir a la puesta en escena sugerimos continuar ahondando en su estudio de forma interdisciplinar desde las materias de Literatura, Filosofía e Historia.

Duque de Ferrara

Lope de Vega ha situado la acción un tiempo imaginario y un duque también imaginario, en el que mezcla elementos reales y ficticios para construir el drama. La descendencia del Duque de Ferrara es un eje central, ya que la imperiosa necesidad de tener un heredero legítimo es uno de los desencadenantes del drama.

El Acto I comienza con una de las escapadas nocturnas del *Duque* que ha salido disfrazado para buscar amoríos la noche anterior a su boda con *Cassandra*. Desde un balcón escucha las críticas de una cortesana, con palabras que él mismo confirmará en otro pasaje: «...*pues toda su mocedad/ ha vivido indignamente, / fábula siendo a la gente / su viciosa libertad. / y como no se ha casado / por vivir más a su gusto, / sin mirar que fuera injusto / ser de un bastardo heredado, / aunque es mozo de valor...* ». Una descripción semejante hace el criado *Batín*, cuando viaja hacia Mantua con su hijo *Federico*: «*Ya de tu padre el proceder vicioso, / de propios y de extraños reprendido, / quedó a los pies de la virtud vencido; (...)* / *que no hay freno, señor, como casarse*».

Así, desde sus primeras apariciones, el espectador está informado de que el *Duque* no actúa de acuerdo con el código del honor, que según las convenciones de la época (tanto en el *tiempo histórico* del drama, entre los siglos XV y XVI, como en el *tiempo en que la escribe* Lope, siglo XVII), obliga a todos, pero especialmente a los gobernantes, a guardar las apariencias externas y también actuar de acuerdo con los principios morales establecidos.

El *Duque* desea volver a palacio, pues el paseo nocturno le ha provocado un estado de inquietud al verse juzgado por sus vasallos, que le han descrito

como un hombre de mala reputación, cuya historia anda en boca de todos, que siendo un hombre entrado en años anda buscando amoríos, que no se ha casado porque ha preferido la vida libertina y que no están de acuerdo con que herede el trono un hijo bastardo, aún cuando éste sea un joven de valor.

En su la siguiente aparición, se van conociendo otras razones, que justifican, en parte, algunas de sus actuaciones. Ante su sobrina *Aurora* se muestra preocupado como padre, por el dolor que este casamiento causará a su hijo *Federico*, que antes de su boda estaba seguro de heredarle: «...*porque es Federico, Aurora, / lo que más mi alma adora, / y fue casarme traición... / que mis vasallos han sido / quien me ha forzado y vencido / a darle tanto disgusto*». También, preocupado como jefe de estado, pues prevé que la falta de herederos legítimos en el ducado puede desencadenar una guerra civil: «...*que los deudos que tienen / derecho a mi sucesión, / pondrán pleito con razón; / o que si a las armas vienen, / no pudiendo concertarlos, / abrasarán estas tierras, / porque siempre son las guerras / a costa de los vasallos...* ».

Aurora tranquiliza a su tío al proponerle que le conceda la mano de *Federico*, le refiere que se aman desde niños y, además, facilita una salida digna pues ella dispone de una rica hacienda sin salir del linaje de Ferrara. Lope de Vega ha dejado en el ánimo del espectador que el *Duque*, aunque no es totalmente honorable, tiene motivaciones nobles como jefe de estado y como padre.

La *ronda nocturna* del *Duque* se enlaza sutilmente con el viaje de su hijo a Mantua, en busca de la futura duquesa de Ferrara. El *Duque* ha oído voces que le desasosiegan (le critican y cantan una canción de *maridillos cornudos*). Incomodado dice a sus criados «*quién escucha oye su daño*» y «*que no quieren los señores / oír tan claras verdades*». *Federico* también oye voces en el río, que sin saberlo, le llevan a socorrer a su madrastra, por la que va a sentir una irresistible atracción amorosa (recuerdo de la *Sirena* que arrastra a los marineros con su canto). El *Duque* acaba de ser criticado por su pasado *lujurioso* y su propio hijo desea convertirle en un marido *cornudo*.

En el Acto II el duque está escindido entre sus *pasiones* y sus *obligaciones*, en paralelo con la *división mental* que vive *Federico*, entre sus *deseos* hacia *Cassandra* y su *deber* como hijo, viviendo un dilema tan doloroso que le lleva a enfermar de melancolía. El *Duque* lamenta tener que renunciar a su libertad («*y fue casarme traición / que hago a mi propio gusto*») y, una vez cumplido el matrimonio por obligación política, vuelve a visitar a las cortesanas.

Si en su primera aparición se ha mostrado sordo a las advertencias de sus vasallos, ahora parece ciego como marido y como padre. No ve los peligros de humillar a su joven esposa y atribuye la causa de la tristeza de su hijo exclusivamente a razones de poder, al verse apartado de la sucesión al trono a causa del casamiento de su padre: «*Si yo pensara, conde, que te diera / tanta tristeza el casamiento mío, / antes de imaginarlo me muriera*».

En el palacio se está desencadenando una tormenta de pasiones y celos que el espectador conoce pero el *Duque* no. *Casandra* ha descrito a su criada que su esposo pasa las noches con prostitutas: «*Que venga un hombre a su casa / cuando viene al mundo el día, / que viva a su fantasía, por libertad de hombre pasa...*». El *Duque* está ausente como marido, pero está presente en los asuntos de Estado, pues prepara su partida para apoyar al *Papa* en las guerras de religión que sostiene con los enemigos de la fe católica. También está al tanto de la enfermedad de su hijo, ya que ha consultado a los mejores médicos de Ferrara para encontrar remedio a la tristeza melancólica de *Federico*.

Éstos han dictaminado que el mejor remedio es casarle. El *Duque* también se ha asegurado de saber si los magistrados de la Corte aceptan el casamiento con su prima *Aurora* («*Yo consulté los más ancianos sabios / del magistrado nuestro y aprueban este matrimonio*») y ya sabe por *Aurora* que se aman desde niños, por lo que no será un matrimonio forzado.

Así, el *Duque* parte a la guerra con la convicción de que están en orden los asuntos del Palacio, ajeno a la pasión amorosa que se ha desatado en la mente de su esposa y de su hijo y se despide con una conmovedora muestra de amor a *Federico*. El halo trágico que comenzó con el desasosegante paseo del *Duque* y el encuentro de *Casandra* y *Federico* en el río se incrementa, al percibirse que las preocupaciones del padre por un hijo, que sueña con traicionarle, le convierten en un padre doblemente humillado y que con su ausencia, la tragedia parece ya imparable.

En el Acto III, el *Duque* vuelve victorioso de la guerra y decidido a poner orden en su vida y en su gobierno. Este propósito de enmienda moral se ve frustrado con una ironía trágica, porque en el *cenit* de su triunfo va descubrir la traición. La tragedia del *Duque* es aún más patética que cualquier otra relacionada con el honor, porque el agresor de su honra es de su propia sangre y se ha saltado el *tabú* principal de la sociedad, el *tabú* del incesto. El *duque de Ferrara* tendrá que castigar con la muerte, a los amantes, según las reglas que impone el código del honor, máxime tratándose de un jefe de estado, cuyo deber es mantener el sistema patriarcal en el que se funda la

vida social de su época. Pero como individuo, *el Duque* se enfrenta a un doloroso dilema, está desgarrado entre distintas opciones, pero todas de consecuencias nefastas ya que, *haga lo que haga*, sabe que incurrirá en culpa.

El *código del honor* exige, por encima de cualquier otro sentimiento, la muerte de quienes lo desafían. Así, *el Duque* no puede perdonar a su hijo, aún siendo la persona que más había amado, porque al usurpar “*su lecho*” también está en juego “*su trono*”. *Federico* no solo lo ha suplantado como poderoso, también le niega su hombría y por tanto es una amenaza: «...*déjame, amor, que castigue / a quien las leyes sagradas / contra su padre desprecia, / pues tengo por cosa clara / que si hoy me quita la honra, / la vida podrá mañana*».

La posición social del *Duque* no le permite el perdón, con el que en algún momento soñará *Casandra* a través del mito de *Antíoco*. No puede perdonar a su esposa, porque la mujer es la depositaria del honor de los hombres y la mancha solo se puede reparar con la muerte; no puede llevar a los amantes ante los tribunales pues la *deshonra* principal es el conocimiento ajeno del agravio.

El deshonorado podía *lavar* su honra con la muerte del ofensor, pero *honra lavada* nunca era *honra inmaculada*, por lo que cualquier agravio al honor exigía ser muy discretos, menos aún, al tratarse de una afrenta tan grave («*Y no es bien que hombre nacido / sepa que yo estoy sin honra, / siendo enterrar la deshonra / como no haberla tenido*»). Y no puede aplicar personalmente el castigo, aún siendo el depositario de la justicia como jefe de Estado, porque atentaría contra la ley natural, ya que al no celebrarse un juicio oficial, se convertiría en el criminal de su propia familia.

La falta de salidas ahonda su situación trágica y resuelve, finalmente, actuar de acuerdo con la ley social, escudándose en la ley divina: «*Seré padre y no marido / dando la justicia santa / a un pecado sin vergüenza / un castigo sin venganza*». *El Duque* es padre, jefe de Estado y marido, pero hace explícito que castigará como padre (símbolo de la ley, del orden y de la autoridad) lo que implica mantener el *estatus* que le impuso la sociedad que gobierna, triunfando así la razón de Estado.

La muerte de *Casandra* no conlleva ningún lamento para *el Duque* porque ella es de *su propiedad* y, desde el momento que no se sujetó a las severas leyes del honor como esposa, duquesa y madrastra, su única salida era la muerte.

Las palabras “*justicia*” y “*santa*” sirven al *Duque* para encubrir el deseo de venganza contra su hijo; necesita autoconvencerse de que: «*castigarle no es vengarme / ni se venga el que castiga*» y busca la protección del cielo: «*Alzad la divina vara (...) la ley de Dios cuando menos / es quien la culpa relata*». El *Duque* encontrará, finalmente, un mecanismo para castigar en lo público, vengarse en lo privado y quedar con las manos “limpias” de sangre mediante un castigo, aparentemente perfecto.

Pero la desolación que transmite el *Duque* tras aplicar “*el castigo sin venganza*” revela que se ha quedado sin perdón de Dios, pues como defensor de la fe cristiana, sabe que la vida es un *don divino* y el asesinato es un pecado gravísimo. Se ha quedado sin su único hijo (al que amaba); sin su esposa (que, aunque no la amaba, podía darle un heredero legítimo); sin su sobrina, que probablemente partirá a Mantua con el *Marqués*, y sin honra ante sus vasallos, pues es impensable que los hechos puedan quedar ocultos: los conocen al menos *Aurora*, el *Marqués*, los *capitanes*, *caballeros* y *criados* a los que piden ayuda y el *anónimo* delator de la carta.

Así, el orden que buscaba el Duque de Ferrara parece que sólo se ha restaurado en apariencia, y el *círculo de presagios* con los que se abrió la obra se han cumplido. El *Duque* había pedido a sus criados, al inicio de la obra, que le preparasen las mejores comedias para su boda, pero ésta acaba con un final *teatral*, pero trágico.

Criado Febo

Es uno de los *gentilhombres* o criados que junto a *Ricardo* acompañan al *duque de Ferrara* en sus correrías nocturnas, pero ambos son totalmente distintos en sus conceptos *éticos* y *estéticos*. La actitud de *Febo* es moralizante y juiciosa, y sus intervenciones son breves y lacónicas: «*Rumiar siempre fue de bueyes*», o «*Será remedio casarte*». *Febo* actúa de censor satírico de la sociedad contra los maridos *sin honor* que aceptan dádivas de los poderosos y luego quieren preservar a sus mujeres de estos.

Igualmente previene al Duque de las adulaciones de *Ricardo* y de querer arrastrarlo por las calles en busca de amoríos. Para *Ricardo*, la *máscara* que lleva el *Duque* durante el paseo es buena para permitirse cualquier *desmán* («*Debajo de ser disfraz, / hay licencia para todo*»); para *Febo*, sin embargo, es una forma de que el *Duque* esté *informado* y conozca lo que piensan sus vasallos: «*Señor, quien gobierna, / si quiere saber su estado, / cómo es temido o amado, / deje la lisonja tierna / del criado adulador y disfrazado de noche, / en traje humilde, o en coche, / salga a saber su valor; / que algunos emperadores / se valieron de este engaño*».

Febo comparte los mismos gustos literarios del *duque de Ferrara* y satiriza unos versos que recita *Ricardo*, al estilo de los poetas culteranos,: «No lo ha pensado poeta / destos de la nueva secta, / que se imaginan divinos / en su aparente inocencia». *Febo* considera que *Ricardo* es tan culterano que incluso es *cultidiabesco* y supera a los de la *nueva secta* (los *gongoristas*, de los que Lope de Vega era enemigo). El *Duque* se pone de parte de *Febo* arremetiendo también contra ellos: «Que la poesía ha llegado / a tan miserable estado / que es ya como jugador / de aquellos transformadores, / muchas manos, ciencia poca, / que echan cintas por la boca, / de diferentes colores.»

Lope de Vega, en todas sus obras, escoge el nombre de los personajes con clara intención, y ha puesto el nombre de *Febo* al criado con el que defiende sus propias tesis literarias e incluso morales. *Febo* era para los clásicos latinos el apodo para el dios *Helios* (el sol) y también para *Apolo*, símbolo de las Artes y el que revela con su luz la verdad oculta. Al igual que pintó Velázquez, en *La Fragua de Vulcano*, al dios *Apolo* revelando a *Vulcano* el adulterio de su esposa *Venus*, Lope de Vega expone sus juicios literarios sobre los poetas de la “*nueva secta*” en boca del criado *Febo*.

Criado Ricardo

Al igual que *Febo*, es el criado-consejero del *duque de Ferrara*, y al que Lope de Vega retrata como el inmoral instigador de un poderoso, al que incita a buscar cortesanas la noche antes de su boda. *Ricardo* lleva la iniciativa y va arrastrando al *Duque*, primero a la casa de una casada; después, al de una dama «como azúcar de retama, / dulce y morena»; luego llama a la casa de la cortesana *Cintia*, y más tarde a la de unos comediantes. Cuando el *Duque* desea irse porque la noche está resultando frustrante y escucha críticas que no quiere oír, *Ricardo* es el que insiste en continuar la juerga.

En la pugna entre los dos criados, Lope de Vega utiliza a *Ricardo* como seudónimo de Pellicer, al que consideraba su enemigo literario ya que era *gongorista*, pero, también por razones personales, Lope creía que Pellicer estaba detrás de los problemas que tuvo esta obra con la *censura*; además, Pellicer había logrado el puesto de *cronista* de Felipe IV al que él aspiraba.

Cuando el *duque de Ferrara* regresa victorioso de la guerra, *Ricardo*, siguiendo su costumbre, dedica frases de adulación hacia el *Duque* que el criado *Batín* replica con sarcasmo y dirá al *Duque* que ha estado escuchando sus hazañas bélicas «de boca de su cronista Ricardo».

Lope de Vega expone sus ideas sobre el teatro a través de la metáfora *máscara-disfraz*, en la que para *Ricardo* «hay licencia para todo» y para *Febo* es un

medio de conocimiento con el que el ser humano puede conocerse mejor. En boca del *Duque de Ferrara*, describe que la comedia retrata nuestras costumbres; no es la vida, pero sí un espejo de ella y del contraste entre lo *fingido* y lo *verdadero* del que todos podemos aprender.: « ... *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, / donaires y pesadumbres* ».

Así, Lope ha *disfrazado* una *venganza* personal contra sus enemigos literarios, dando un *castigo* por medio de una *lección magistral* a los seguidores de Góngora (la nueva secta) y a los nuevos dramaturgos (en especial Calderón) escribiendo *El castigo sin venganza*, una obra cumbre de su vejez y de todo el Siglo de Oro.

Conde Federico

Es el hijo bastardo del *Duque* y el personaje central de la tragedia, al romper el equilibrio conyugal de su padre e incluso el equilibrio político en el Estado de Ferrara. De nuevo, Lope de Vega ha escogido un nombre que no es casual, porque *Federico* significa *Príncipe de la paz*, siendo paradójicamente el que llevó la “*guerra*” al linaje de Ferrara.

En el Acto I, el encuentro fortuito de *Federico* con *Casandra*, el vuelco del carruaje de ésta en el río y la llegada providencial de *Federico* que la saca en sus brazos, es un encuentro decisivo para ambos, pues va a desencadenar un flechazo de amor-pasión, ante el que los amantes saben que no existe ninguna posibilidad de unión, pero a la que no pueden dejar de resistirse.

Federico se siente *nacer de nuevo* cuando conoce a *Casandra* («*que para nacer con alma, hoy quiero nacer de vos*»). Subraya que es la *madre* que le ha dado el alma, tal vez para decirle, y decirse a sí mismo, que no es su madre natural. Lope subrayará en varias ocasiones, y por boca de distintos personajes, esta ambigüedad, unas veces para exculpar, en parte, el delito de incesto, al no ser *Casandra* su madre de sangre, y otras para recordarle al espectador que es su madre a todos los efectos legales, al ser la esposa de su padre.

Es consciente de que es un amor imposible («*Lo que no es ni ha de ser*») porque ella ya está casada y porque consumir esta pasión sería invertir el orden social, legal y moral, lo que conllevaría inevitablemente la muerte. *Federico* está preso de este pensamiento de tal forma que no puede decir y no quisiera imaginar («*¡Qué necia imaginación!*»), pero ante un deseo tan poderoso, si no puede poner voz, necesita, al menos, poder imaginar.

Batín, que ha adivinado los deseos del *Conde* desde el encuentro con *Cassandra* en el río, le reta a que hable. *Federico* se resiste porque verbalizar la pasión sería reconocerla y, una vez fuera de su mente, no sabe si podrá dominarla. Pero se va permitir una primera transgresión, contarle sus *imaginaciones* al criado («*No lo digas! Es verdad. / Pero yo, ¿qué culpa tengo, / pues el pensamiento es libre?*»). Tratará de convencerse así mismo de que lo que está en el nivel de la imaginación no acarrea ninguna culpa, pero *Batín* le replica: «*y tanto que por su vuelo / la inmortalidad del alma / se mira como en espejo*». *Federico*, que ha querido autoconvencerse de que el pensamiento que no se ha llevado a los hechos tiene permiso moral para seguir pensando, es advertido por un criado con una sentencia teológica: la moral cristiana no lo consiente, ya que mediante el «*vuelo libre del pensamiento*» el alma tiene la *capacidad* y la *obligación* de examinarse como en un espejo.

Desgarrado ante el conflicto emocional entre el *honor* y la *pasión*, es consciente de que tendrá que realizar una dolorosa elección y, además, sabe con certeza lo que podría perder, pero no lo que podría ganar. Al contrario de los *héroes* de las tragedias griegas, su *destino* no está en manos de los *dioses*; tiene libertad para escoger, pero cualquiera de las opciones es trágica, pues todas implican sufrimiento y ser consecuente con lo que se ha elegido.

En el Acto II, *Federico* se va a sumir en una inmensa melancolía que nadie acierta a explicarse, ante los dilemas morales, psicológicos y políticos que le plantean sus deseos («*Tal estoy que no me atrevo / ni a vivir, ni a morir ya*») pero al no poder revelar la causa de su mal, se debate agónicamente entre la razón y el sentimiento: «*Batín, / si yo decirte pudiera / mi mal, mal posible fuera, / y mal que tuviera fin. / Pero la desdicha ha sido / que es mi mal de condición / que no cabe en mi razón / sino sólo en mi sentido*».

Siente que es tan inmenso el espacio que media entre su *imaginación* y su *garganta* que: «*...de la lengua al alma / hay más que del suelo al cielo*», porque si hablar es buscarse una muerte segura, el silencio es igualmente insoportable. Pero tiene que lograr expresar de algún modo el deseo y, así, va a cometer su segunda transgresión: después de haber contado de forma indirecta a *Batín* sus *imaginaciones*, ahora se las va a contar a la propia *Cassandra*.

Para ello necesita recurrir a los mitos (*Faetonte, Jasón...*) que le permiten mantener en el plano simbólico sus deseos y sus temores pero los *mitos*, como los *disfraces*, revelan más de lo que ocultan y exponen los deseos *inconscientes*. *Cassandra* los ha sabido interpretar, sospecha que es ella el objeto

de su pasión. *Casandra*, también *abrasada* de amor, le responde con otros símbolos (*Endimión, Antíoco...*), pero elige aquellos que representan el amor prohibido pero perdonado y, con ellos, insinúa a *Federico* que ella también podría sucumbir a la pasión. La transparencia del discurso de *Casandra* enciende definitivamente la llama del deseo y *Federico*, que hasta entonces ha intentando resistir, se abandona, pierde el temor a Dios, a su padre y a las normas sociales y consume la transgresión final: pasa de desear a su madrastra a poseerla. Proclama a *Casandra* su único dios, al tiempo que se sabe condenado y culpable («*En fin, señora, me veo / sin mí, sin vos, y sin Dios. / Sin Dios, por lo que os deseo; / sin mí, porque estoy sin vos...*»).

En el Acto III, Lope de Vega lleva al espectador ante un cúmulo doloroso de sentimientos encontrados: el *duque de Ferrara* regresa victorioso y arrepentido, pero los papeles se han invertido. *Federico* se ha convertido en adúltero, reflejo de las acciones previas del padre, *su vivo retrato* como lo define *Casandra*, y siente que la tragedia ya es imparable.

Ante el terror que le produce la llegada de su padre, *Federico* buscará una vía de escape; reconoce el error y quiere vivir. Había invocado a la muerte numerosas veces, pero desde el plano simbólico, desde los *mitos* que como el *ave Fénix* vuelven a renacer, o como *descanso* para el *tormento* de su mente; o como *símbolo* para *gozar eternamente* con la amada... pero ahora que se avecina la muerte real, desea que muera el amor, para así poder vivir en sentido literal, y encuentra una salida: casarse con *Aurora*.

Pero *Casandra* no está dispuesta a consentir: «*Quítame el duque mil vidas / pero no te has de casar*». Tampoco *Aurora* estará dispuesta a que la utilice como escudo ante el *Duque*: «*Por tu vida, que es muy tarde / para valerte de mí*». Así, la vía de escape de la boda es imposible y ya no hay alternativa, porque el *Duque* ha recibido una denuncia anónima sobre el adulterio.

Federico, ajeno a esta carta, pide la mano de *Aurora* a su padre, y éste le pone a prueba diciéndole que primero se la pida a su madre *Casandra*. *Federico* responde que su madre *Laurencia* está difunta: «*no es posible ser hijos lo que otras mujeres parem*». Intenta descargar de culpa su acto delictivo, pues *Casandra* no es su madre verdadera, pero para ello, tiene que renegar de la mujer que en otro tiempo le había *alumbrado* a una nueva vida («*que para nacer con alma / hoy quiero nacer de vos*»).

Lope ha descrito un personaje doblemente trágico, en el que se producen dos importantes tabúes. El *primero*, la sangre impura de un *bastardo*, lo que le aleja del trono, pues siendo un error de su padre, como reconoce el

Duque («*El vicioso proceder de las mocedades mías...*»), él es el que sufre las consecuencias de la *ley social*. El *segundo*, porque ha sucumbido a un amor doblemente transgresivo, una mujer casada, que conoce el día de su boda y que además es la esposa de su propio padre. Desde la *psicología* se podría considerar que el *primer tabú* desencadena en buena parte el segundo. *Federico* es un hijo inseguro, aplastado por la *sombra* de un padre poderoso, y no ha sabido *construirse* una personalidad propia, por eso se ha *proyectado* en su padre, ha anhelado ser como él, poseer lo que él posee y ocupar su lugar.

Pero *Federico* ha sido libre para situarse por encima de la ley del honor y de la ley de moral; además, ha destruido el inmenso amor que su padre le profesaba, por lo que según las severas leyes de la sociedad a la que pertenece, su delito sólo se puede resolver mediante una *catarsis* (purificación de la culpa mediante la muerte). No obstante, su castigo excede los límites de la piedad humana, porque muere indefenso e ignorante ante la mentira ideada por el *Duque* para cubrir la deshonra.

Federico encarna uno de los problemas más tratados en el pensamiento filosófico y moral del Barroco: la lucha del ser humano entre la razón y la pasión, entre la lógica social y el derecho del hombre a ser libre, que son valores opuestos y conflictivos. Al igual que su padre, aunque en distinto grado, no ha escogido el camino del hombre *cabal*, sino el del hombre que es *esclavo de sus pasiones*. Lope de Vega, que también se dejó arrastrar por ellas, no juzga a *Federico*, como tampoco juzga a los demás personajes. Todos son culpables e inocentes, todos tienen razones comprensibles y todos deben pagar, de acuerdo con la ley, por las acciones que escogen.

Criado Batín

Es el criado-consejero del *Conde Federico* y el personaje que protagoniza los momentos de humor de la obra. Su papel es fundamental para mantener el punto de vista cuerdo cuando los demás están bordeando la locura por amor o por celos. *Batín* es el único que sabe quién es quién y siempre *deduce* e *intuye* lo que está ocurriendo en Palacio.

Es también, como los personajes principales, un *carácter doble*, escoge un lenguaje culto cuando le interesa, como en el chispeante diálogo con la criada Lucrecia, o desciende al lenguaje popular y chabacano, también cuando le interesa. Es muy claro en sus juicios, y antes de que los demás puedan poner palabras a sus sentimientos, él ya sabe lo que les está pasando: interpreta lo que pasa por la mente del *Duque*, conoce la causa de

la melancolía del *Conde*, adivina los celos de *Aurora*, desnuda la falsedad de Ricardo, presagia el drama.

En el Acto I, aconseja sabiamente a *Federico*, cuando viajan a Mantua, que debe aceptar que su padre se case («*Señor, los hombres cuerdos y discretos / cuando se ven sujetos a males sin remedio / poniendo a la paciencia de por medio / fingen contento, gusto y confianza / por no mostrar envidia y dar venganza*»). Se percata de que se ha enamorado de su madrastra nada más verla y primero le provoca: «*¿No era mejor para ti esta clavellina fresca, esta naranja en azucar toda de pimpollos hecha, esta alcorza de ámbar y oro, esta Venus, esta Elena...?*». Pero después le avisa de los riesgos de su pasión, pues con la referencia a *Elena*, desencadenante de la guerra de Troya, está anticipando los riesgos que se avecinan.

De vuelta en Ferrara, el *Duque*, que no había confiado a *Batín* su preocupación por el rechazo que su casamiento provoca en su hijo, se encuentra con que el criado le ha adivinado su pensamiento: «*...de aquella opinión vulgar: / que nunca bien se quisieron / los alnados y madrastras; / porque con tanto contento / vienen juntos, que parecen / hijo y madre verdaderos*». *Batín* intuye que se avecina una guerra de pasiones y transmite al *Duque* un doble mensaje, por un lado, que el accidente en el río ha servido para hacer las paces el *alnado* (hijastro) y la *madrastra* y, por otro, reitera que *Federico* la sacó en su brazos y que vienen muy contentos juntos. También entrevé la preocupación de *Aurora* cuando le pregunta que «*si es muy hermosa Casandra*». *Batín* le responde con sutileza que ese asunto no debía corresponderle a ella sino al *Duque*.

En el Acto II *Batín*, que había aseverado a *Federico* que *Cassandra* hubiese sido mejor para él, ahora cree que esta pasión está llegando demasiado lejos e intenta reconducirlo hacia el antiguo amor de *Aurora*. Le obliga a que presencie la escena en la que *Aurora* está ofreciendo una prenda de amor al *Marqués* para azuzarle con celos: «*Mientras con el duque hablaste / he reparado en que Aurora, / sin hacer caso de ti, / con el marqués habla a solas*». Pero este amor está fuera ya del pensamiento de *Federico*, y entonces trata de provocarle con la hombría, recordándole el gran amor que fue *Aurora* en el pasado («*¿cómo sufres que el marqués / a quitarte se disponga / prenda que tanto quisiste?*»). Pero finalmente, comprende que el estado de introspección y desesperación de *Federico* augura desgracias, por lo que amenaza con dejar sus servicios.

En el Acto III *Batín* anuncia a *Federico* que vuelve el *Duque* tras cuatro meses en la guerra y, ahora, trata de avivarle con el amor que su padre le profesa («*Eres el sol de sus ojos, / y cuatro meses de eclipse / le han tenido sin paciencia...*»).

Batín presencia cómo *Federico* parece que ha reaccionado, porque irrumpe como amante celoso en la conversación entre *Aurora* y el *Marqués*. Comprueba que ésta rechaza a *Federico* («Déjame casar, y advierte / que antes me daré la muerte, / que ayudar lo que has fingido»), con lo que ya no hay salida, no se puede volver atrás.

Entonces *Batín*, desesperado, compara a *Federico* con enfermos olvidadizos e idiotas que no han sabido ver las evidencias: primero con *Tiberio* que mató a su mujer y luego se extrañaba de que no estuviese en la mesa para comer; después con *Mesala*, que se olvidó hasta de su propio nombre; luego con el *villano*, que al cabo de dos años cayó en la cuenta de que su esposa tenía los ojos negros; y finalmente con el *vizcaíno* que dejó el *macho* (caballo) enfrenado (con la boca atada) pero era tan bruto que no comprendía la causa de que el caballo no pudiese comer. Le incita a que le cuente lo que le está pasando («¿Qué freno es éste que tienes, / que no te deja comer, / si médico puedo ser? / ¿Qué aguardas? ¿Qué te detienes?»). Pero *Federico* solo acierta a decirle: «Ay, *Batín*, no sé de más» y el criado ya no acepta más divagaciones: le anuncia que está resuelto a marcharse y concluye con una frase punzante («Pues estese la cebada / queda, y no me digas nada»).

A partir de este momento, *Batín*, que ya ve todo perdido, no va a dudar en decir a todos lo que piensa, por medio de las ironías más hirientes que ha pronunciado hasta el momento. Conversa con *Ricardo*, que vuelve con en el cortejo del *Duque* adulando sus triunfos en la guerra y dispuesto a llevar una vida virtuosa: «el duque es un santo ya»; pero *Batín* le contesta con una fábula de Esopo cuya moraleja enseña que no es fácil cambiar de condición: «la que es gata, será gata, / la que es perra, será perra» para decir sin tapujos que no cree que haya cambiado el *Duque*.

Batín responde al saludo del *Duque* con otra ironía, que estaba escuchando a su “cronista” *Ricardo*, elevándolo a la consideración de un «Héctor de la guerra». A la pregunta sobre cómo ha gobernado el Conde durante su ausencia, *Batín* contesta: «Cierta señor, que pudiera / decir que igualó en la paz / tus hazañas en la guerra». El espectador sabe, aunque el *Duque* aún no, que *Federico* ha igualado a su padre en la cama. A la respuesta que espera y teme el *Duque*: «¿Llévose bien con *Cassandra*?» *Batín* contesta parodiando lo que *Ricardo* había dicho unos momentos antes para referirse al *Duque*: «no se ha visto, que yo sepa, / tan pacífica madrastra / con su alnado. Es muy discreta / y muy virtuosa y santa».

El patetismo del *Duque* también va en aumento, pues parece que es el único que desconoce lo que ha ocurrido en Palacio durante su ausencia: «...que como el conde es la prenda / que más quiero, y más estimo / y conocí su tristeza»

/ cuando a la guerra partí, / notablemente me alegra / que Casandra se portase / con él con tanta prudencia...». Batín responde con disimulada sorna: «Milagro ha sido del Papa / llevar, señor, a la guerra / al duque LUIS de Ferrara / y que un ermitaño vuelva».

Con este sarcasmo, *Batín* está otra vez poniendo en duda que el *Duque* haya cambiado, al tiempo, que por primera vez, el espectador conoce que el Duque, el señor por antonomasia de Ferrara, se llama *Luis*, dejando en el ánimo del espectador la sensación de que ya es solo un hombre ante su desgracia.

La clarividencia de *Batín*, al adivinar que se avecina la tragedia, le lleva a suplicar a *Aurora* que le permita marchar con ella y el *Marqués* a Mantua. *Aurora* quiere saber la causa de esta mudanza y *Batín* recurre al tópico del criado que desea cambiar de amos en busca de mejor provecho (*Servir mucho y medrar poco*) pero, a renglón seguido, vuelve a emitir juicios categóricos sobre sus amos, con la misma franqueza que le ha caracterizado a lo largo de la obra: la casa está revuelta; el conde Federico está como *endiablado*, unas veces triste y otras alegre; la duquesa Casandra está *insufrible* y desigual; el duque es un santo fingido y habla a solas.

Batín, que ha actuado como el coro en las tragedias griegas, *previendo*, *avisando* y *anticipando* lo que va a suceder, cierra la obra, recordando que la tragedia de *El castigo sin venganza* fue una historia que asombró en Italia pero que hoy es *ejemplo en España*, como Lope había querido.

Duquesa Casandra

Es la hija del duque de Mantua y duquesa de Ferrara por su matrimonio. Representa el modelo de mujer de su época, condenada a casarse sin amor con un desconocido, por medio de un matrimonio celebrado por poderes, por razones de conveniencia política entre ambos ducados. *Casandra* es entregada por su padre a un hombre mucho mayor que ella, que tampoco la ama y que se casa porque necesita un heredero legítimo para contentar a sus vasallos.

Lope de Vega ha escogido su nombre intencionadamente. Casandra, en la mitología griega, era hija de los reyes de Troya, y recibió de Apolo el don de la profecía y de interpretar los sueños, a cambio de un encuentro carnal con el dios. Casandra incumplió su promesa y éste la maldijo de forma que conservó su *don*, pero nadie creería sus pronósticos. Así ocurrió cuando anunció la caída de Troya; sus compatriotas no la creyeron y sufrieron innumerables desgracias tanto ella misma como su familia y su pueblo.

Cuando *Casandra* aparece en escena, el espectador presiente el “*hado trágico*” que se va a cernir sobre los amantes, por un lado, porque es un amor condenado por las leyes, y, por otro, porque su propio nombre evoca la idea de personaje femenino fatídico, que marca el destino de los hombres. *Batín*, que avanza premoniciones, al escuchar sus voces en el río, la describe, aún sin verla, como atrevida e imprudente. «*Las voces de una dama, / con poco seso y con valiente paso / le llevaron de aquí*», rasgos de *Casandra* que, efectivamente, contribuirán a que se desencadene el drama.

En el Acto I, cuando *Federico* la saca en brazos del río, el espectador presiente que *el destino* juega con la juventud de ambos, «*conforme a naturaleza*» tal como sentencia su criada *Lucrecia*. *Casandra* califica el encuentro de *afortunado*, como si *Federico* al parar las ruedas de su carruaje volcado, hubiese parado *la rueda del azar* de la diosa Fortuna.

En el camino de vuelta, *Casandra* ya está atravesada, como *Federico*, por el *flechazo* de la pasión amorosa. El tiempo se detiene y el espacio se transforma. El río, que momentos antes había sido un «*mar airado*», ahora es un «*mar en calma*», su *coche* es una *nave* y *Federico* la *estrella* que lo guía: «*...mar el río, nave el coche, / yo el piloto, y vos mi estrella*» y, de acuerdo a su personalidad *extrovertida*, no tendrá reparo en expresarle que prefiere tenerle a él por hijo que ser esposa de su padre: «*...es tanto el regocijo / teneros a vos por hijo / que ser duquesa en Ferrara...*». Pero el espectador percibe que ese «*mar en calma*» presagia la tormenta que se va a desencadenar en sus vidas, como la propia *Casandra* mencionará en posteriormente.

Casandra se va a debatir, al igual que *Federico*, entre el deber y el deseo, entre la ley del honor y la ley del amor. Pero mientras él dará multitud de rodeos hasta poner palabras a sus pensamientos, incapaz de contarlos a su criado, *Casandra* reconoce sus sentimientos, les pone palabras claras y los cuenta a su doncella: «*Aciertas, Lucrecia, y yerra mi fortuna*».

Sabe que esta pasión es imposible, ya no puede volverse a Mantua y deshacer el matrimonio con el *Duque*, su padre no toleraría este deshonor («*porque cuando yo quisiera / fingiendo alguna invención / volver a Mantua, estoy cierta / que me matara mi padre, / y por toda Italia fuera / fábula mi desatino; / fuera de que no pudiera / casarme con Federico*»). *Casandra* no puede elegir, acepta su destino y actúa en la *ceremonia de recibimiento* como corresponde a su papel de duquesa de Ferrara y digna hija del duque de Mantua: «*Para ser de vuestra alteza / esclava, gran señor, vengo, / que de este título sólo / recibe mi casa aumento, / mi padre honor...*».

Pero la pasión amorosa es un sentimiento muy poderoso y al reprimirlo va a aflorar por otros caminos. Así, *Casandra*, que no ha mediado con su esposo ni un solo gesto de contacto físico, pide a Federico que le abrace cuando éste, totalmente turbado, roza sus manos: «*De tan obediente cuello / sean cadena mis brazos*», lo que perturba aún más la imaginación del enamorado.

El Acto II arranca con la airada confesión de *Casandra* a su criada en la que le refiere que su marido ha vuelto a las aventuras amorosas anteriores y que solo ha acudido a su lecho una sola vez para consumir el matrimonio. *Casandra* siente que no es deseada en la cama ni tratada de acuerdo con su rango ni a su valía. Recurre al tópico del Barroco de menosprecio de corte y alabanza de aldea para expresar con toda crudeza su situación: «*Más quisiera, y con razón, / ser una ruda villana / que me ballara la mañana / al lado de un labrador, que desprecio de un señor / en oro, púrpura y grana...*» y va desgranando, uno a uno, los agravios del *Duque*: la trata como un objeto de su propiedad («*El duque debe de ser / de aquéllos cuya opinión / en tomando posesión, / quieren en casa tener / como alhaja la mujer, / para adorno, lustre y gala*») y no está dispuesta a tolerar el agravio («*...Pero que con tal desprecio / trate una mujer de precio, / de que es casado olvidado, / o quiere ser desdichado, / o tiene mucho de necio... / (...) de este desdén le pesará algún día*»).

Si la *Casandra* mitológica advertía de los peligros a los troyanos, la duquesa *Casandra* advierte de los peligros a los que se expone un marido descuidado y exige el respeto y dignidad que le corresponde. Su discurso, en apariencia, es más claro que el de *Federico*; él no se atreve a poner su pasión en palabras, y ella sí le pone palabras, pero escondidas mediante un *mecanismo de defensa mental*, pues se adelanta a culpar antes de ser culpada. *Casandra* tiene razones que le permiten autojustificarse, pues el comportamiento del *Duque* es intolerable e impropio de su posición. *Casandra*, una vez que ha sentido el vértigo de la pasión amorosa, ya no está dispuesta a la mediocridad de una vida sin amor.

Su discurso le permite adelantarse a las consecuencias futuras, pues, si el *Duque* no es un buen marido no puede esperar que ella sea una buena esposa: «*y es término que condeno, porque con marido bueno, ¿cuándo se vio mujer mala?*» y, además, si éste fuese un marido ejemplar, ella podría vencer su inclinación («*y es mejor, si causa es / de algún pensamiento extraño, / no dar ocasión al daño, / que remediarle después*»).

Se encuentra con *Federico* a solas y de nuevo afloran los sentimientos escondidos: «*Aquí están mis brazos. / ¿Qué tienes? ¿Qué has visto en mí? / Parece que estás temblando. / ¿Sabes ya lo que te quiero?*». *Casandra* aún cree que *Federico* está enamorado de *Aurora* y que la causa de su melancolía es el temor a perder el trono de Ferrara a favor de los hijos que ella pueda tener con el *Duque*. Le aclara que no será así porque su padre no acude a su lecho, describiendo al *Duque* como un *caballo desbocado*, corriendo detrás de cortesanas («*...allí las piezas del freno / vertiendo espumosos rayos, / allí la barba y la rienda, / allí las cintas y lazos...*»). Al usar unas imágenes tan cargadas de sensualidad para describir las noches del *Duque* con otras mujeres, están saliendo a la luz sus propios sueños eróticos. Esta confesión excita a *Federico* y le revela que la causa de su melancolía no es el amor por *Aurora*, ni el trono de Ferrara sino un *Amor temerario y arriesgado*.

Casandra le alienta: «*las almas de las mujeres / no las viste jaspe helado; / ligera cortina cubre / todo pensamiento humano*», al tiempo que le insinúa a través de símbolos que, por muy inalcanzable que parezca, ella está dispuesta a rendirse, como *Venus* lo hizo con *Vulcano*, como *la Luna* lo hizo con *Endimión* y como los edificios aparentemente inexpugnables pero con las puertas de cera.

Su discurso va encendiendo la pasión y el temor de ambos, pero aún no han podido desnudar el disfraz de los símbolos. *Federico*, que había guardado sus pensamientos «*en el nido del silencio*», acusa veladamente a *Casandra* de ser como el cazador que pone fuego en el nido del pelícano y éste para apagarlo bate las alas, pero cuanto más lo intenta, más aviva el fuego. Cuando se despiden, *Casandra* está ya segura de que la pasión no se podrá contener en el terreno de lo imaginado o lo soñado y entra en el mismo estado de perturbación y angustia que *Federico*: «*Porque las del alma son / las mayores tempestades*».

También ella se va a debatir ante un terrible dilema, porque cualquier opción que escoja sabe que será nefasta: tendrá que elegir entre una loca pasión o la espada del duque; entre sus deseos y la honra de toda su familia, de la que son depositarias las mujeres. Al cielo mismo pide auxilio para dominar su voluntad y mantenerse firme en el deber («*No más, necia confusión.m/ Salid, cielo, a la defensa / aunque no yerra quien piensa; / porque en el mundo no hubiera / hombre con honra si fuera / ofensa pensar la ofensa*»).

Sabe que aún no ha pecado contra la honra, porque nadie conoce sus secretas imaginaciones: («*Consentir lo imaginado, / para con Dios es error, / mas no para el deshonra; / que diferencian intentos / el ver Dios los pensamientos / y no los*

ver el honor). Ella, al contrario que *Federico*, que tiene que ser reprendido por *Batín*, sí sabe que con los pensamientos también se peca, que *imaginar* va contra la salvación del alma, porque *Dios ve los pensamientos*. Pero *Casandra* juzga a Dios más indulgente que el mundo, siente que las *leyes divinas* son menos severas con las mujeres que las *leyes humanas*, y son a éstas las que teme.

En su debate interior, encontrará justificaciones a sus deseos recurriendo a las *fábulas* que narran historias de amor entre hermanos o entre padres e hijas, para inmediatamente censurar sus pensamientos: «...*que para pecar no es bien / tomar ejemplo del mal*». Pero la *censura* finalmente cae y cuando se encuentra de nuevo ante *Federico* confesará, primero de forma semioculta con la historia de *Antíoco*, el enamorado de su madrastra, que enfermó de tristeza pero su padre le perdonó, para pasar a a decir con toda claridad: «*No niegues, conde, que yo / he visto lo mismo en tí*», con lo que *Federico* ya no podrá esconderse tampoco.

Pero la *duquesa Casandra*, que como la Casandra mitológica ha sido capaz de interpretar los sueños de *Federico*, no se atreve a pasar de los sueños a la realidad y le suplica que no siga adelante y que se marche. El Conde ruega que le dé *la mano*, pero ella se la niega, no quiere ser *la pólvora que ha encendido el fuego*. *Federico* ya no puede permitir la vuelta atrás y la acusa de ser la *Sirena* que la ha arrastrado con su canto para luego abandonarlo («*Sirena, Casandra, fuiste, / cantaste para meterme / en el mar, donde me diste / la muerte*»). *Casandra* aún apelará al honor, pero los amantes se abandonan y clímax erótico se consuma.

En el Acto III, cuando el *Duque* regresa de la guerra y *Federico* busca una salida intentando casarse con *Aurora*, *Casandra* no lo va a tolerar, pues, como mujer sabe bien que una vez que ha perdido la honra ya no hay salidas: «*¡Agraviós! / ¿No bastan celos? / ¿Casarte? ¿Estás, conde, en tí?*». El *Duque* una vez descubierta la ofensa, apenas se interesa por *Casandra*, todo su dolor y su ira serán por la traición del hijo. Con *Casandra* solo intercambia dos breves encuentros llenos de amarga ironía.

El primero para decirle que conoce «*lo bien que ella y el Conde han gobernado el ducado en su ausencia*», mientras le muestra la carta y le anuncia de forma encubierta la muerte: «*como muestra, agradecido / este papel, de los dos / Todos alaban aquí / lo que los dos merecís*». En el segundo encuentro el *Duque* le hará sufrir de celos, bajo la apariencia de pedir su consentimiento para casar a *Aurora* con *Federico*. *Casandra* ya solo acierta a decir al *Duque* lo que como mujer nunca pudo decir ni a su padre, ni a su esposo, cuando la casaron un

comodín político sin su consentimiento: «Señor, / no uséis del poder; que amor / es gusto, y no ha de forzarse».

Lope de Vega no juzga a *Casandra*. Sus actuaciones son una tragedia para el honor pero también una tragedia para el amor representa, como *Federico*, la derrota de la individualidad frente a la colectividad, la frustración del deseo personal del individuo que no se ha adaptado a las reglas que la sociedad establece según su momento histórico.

Ha creado una mujer con la que pueden identificarse positivamente los espectadores: inteligente, culta, con iniciativa... pero que al anteponer la *ley del amor* por encima de la *ley del honor* tiene que asumir las consecuencias de la *ley social*. *Casandra* supo ver la verdad de sus emociones y, en *justicia poética*, al contrario que *Federico*, muere conociendo la verdad.

Aurora y el Marqués Gonzaga

Aurora es la sobrina del *duque de Ferrara*, a la que éste trata como una hija porque ésta ha perdido a sus padres en la niñez. *Aurora* es, como *Casandra*, una mujer decidida y con voluntad propia, pero representa la conformidad con las normas establecidas.

Lope de Vega, de nuevo, ha escogido el nombre del personaje con clara intención. En la mitología romana, la diosa *Aurora* personifica el amanecer que anuncia la llegada del sol. Sus hijos son los vientos y sus lágrimas son las causantes del rocío. Con este significado juegan los demás cuando se dirigen a ella. Así, el *Duque* cuando *Aurora* le quita la pesadumbre sobre el futuro de su hijo, ofreciéndose a casarse con él, le responde: «*Dame tus brazos, Aurora, / que en mi sospecha y recelo, / eres la misma del cielo / que mi noche ilustra y dora. / Hoy mi remedio amanece, / y en el sol de tu consejo...*».

Más tarde el *Marqués* se dirige a ella para galantearla: «*...eres la misma del cielo que mi noche ilustra y dora*». También lo utiliza el *Duque* para reprender a *Federico*: «*Muy necio, conde, estás e impertinente. / Hablas de Aurora, cual si noche fuera, / con bárbaro lenguaje e indecente*», y *Federico* a su vez juega con su significado para renegar de ella cuando le dice a *Casandra* que no es de su prima de quién está enamorado sino de: «*el mismo sol; / que de esas auroras hallo muchas / siempre que amanece*». Ella misma alude al significado de su nombre cuando descubre que ha pasado de: «*ser la luz de su ojo*» a ser la que «*le da en ellos*» (le molesta).

En el Acto I cuando el *Duque* confiesa a *Aurora* el pesar que siente al tener que apartar de la sucesión del trono a su hijo *Federico*, ella se atreve a pedirle la mano de su primo. *Aurora* ha invertido la norma, es el galán el que pide la mano de las damas, pero Lope de Vega está adelantando a los espectadores datos fundamentales. El primero es que de esta forma se ofrece a *Federico* fortuna económica sin salir del linaje de Ferrara: «*Desde la muerte de mi padre amado, / tiene mi hacienda aumento; / no hay en Italia agora casamiento / más igual a sus prendas y a su estado*».

Otro aspecto relevante es que *Aurora* es la que tiene la iniciativa y habla de amor hacia él, pero *Federico* nunca habla de amor hacia ella. Sólo su criado *Batín* refiere en varias ocasiones, cuando «*en otro tiempo fue el sol de sus ojos*». Y un tercer aspecto más que adelanta Lope de Vega en esta primera aparición es que *Aurora* representa el amor reglado y ordenado, conforme a la mentalidad de su tiempo. Ella ofrece un matrimonio de acuerdo con la ley y el orden: «*Viviendo entrambos una misma vida. / Una ley, un amor, un albedrío, / una fe nos gobierna, / que con el matrimonio será eterna, / siendo yo suya, y Federico mío; / que aun apenas la muerte / osará dividir lazo tan fuerte.*»

Esta declaración resulta conmovedora y patética a los ojos del espectador, que ha visto en las escenas anteriores la pasión que se está forjando en las mentes de *Federico* y *Casandra*. Su confesión ha tranquilizado al *Duque*, que responde: «*Mi vida y honra aseguras; / y así, te prometo al conde*». Pero sin saberlo, también *Aurora* le está apartando de la verdad. El amor calculado y ordenado que *Aurora* y el *Duque* proyectan para *Federico* está en contra de la fascinación de la pasión amorosa que él acaba de descubrir y que es una fuerza en la que el cálculo y el proyecto no entran.

Pero *Aurora*, al igual que *Casandra* y *Batín*, presagia e intuye. Cuando espera la llegada de la nueva *duquesa* muestra inquietud y pregunta a *Batín* si es muy bella *Casandra*, adelantando los celos que más tarde se van a desencadenar. El *Marqués* galantea con *Aurora* pues desconoce su amor por *Federico*: «*Días ha, gallarda Aurora, / que los deseos de veros / nacieron de vuestra fama, / y a mi fortuna le debo / que tan cerca me pusiese...*». *Aurora* responde con la delicada cortesía de una dama, pero de carácter directo y desabrido, sin dar lugar a equívocos, pues ella no está interesada en él.

En el Acto II, *Aurora* confiesa a *Casandra* el dolor que le produce ver que *Federico* ya no la ama, y va glosando su desesperación y su incredulidad: «*En qué jardín, en qué fuente / no me dijo el conde amores? / ¿Qué jazmines o qué flores / no fueron mi boca y frente? / Cuando de mí se apartó, / ¿qué instante vivió sin mí?, / o, ¿cómo viviera en sí, / si no le animara yo*». *Casandra* le advierte que *Federico* anda

diciendo que su desafección se debe a que ella le está dando celos con el *Marqués*.

Esto supone una nueva afrenta, pues *Federico* está mintiendo y manchando su honor: «¿Le parece / a vuestra alteza, señora, / sin razón, si el conde agora / me desprecia y aborrece? / Dice que quiero al marqués / Gonzaga. ¿Yo a Carlos, yo?». *Aurora*, al no poder explicarse el comportamiento de *Federico*, sospecha que está despechado por el matrimonio de su padre, que le aleja del trono, pero también sabe que algo más pasa por su mente: «Vuestra alteza / crea que aquella tristeza / ni es amor, ni celos es.»

Aurora actúa atravesada por la pasión de los celos, como *Cassandra* y *Federico* por las flechas de la pasión amorosa, pero también actúa con la dignidad que corresponde a una dama de la nobleza, ante la vileza de *Federico* que está ofendiendo su honor al mentir al *Duque* para salvarse diciendo que ella está actuando con “ligereza” con el *Marqués*.

Cassandra se ofrece para hablar con *Federico* y la larga conversación que han tenido desencadenan los celos de *Aurora*, que sospecha ya irremediablemente la causa: «Tú eres poderoso, Amor. / Por tí ni en vida, ni honor, / ni aun en alma se repara...». Ahora sabe en su fuero interno que *Federico* ha fingido celos, y ella está dispuesta a dárselos de verdad: «Pero, pues él ha fingido / celos por disimular / la ocasión, y despertar / suelen el amor dormido, / quiero dárselos de veras, / favoreciendo al marqués.» Así, *Aurora* será también, como el *Duque*, *Federico* y *Cassandra*, un personaje trágico, obligada a elegir entre distintas opciones; pero todas conllevan sufrimiento.

Cuando el *Marqués* se acerca a *Aurora* para anunciarle que vuelve a Mantua porque no tiene esperanzas amorosas: «*Aurora del claro día / en que te dieron mis ojos...*». Ella le dará una leve esperanza en un tono desabrido que contrasta con el lirismo del *Marqués*: «No se morirá de triste / el que tan poco resiste,(...) que no están hechos favores / para primeros amores / antes que se quiera bien». y le pide que retrase su viaje: «con la misma libertad / que licencia me pedís, / os mando que no os partáis». Más tarde regala una banda al *Marqués* como prenda de amor, a sabiendas de que es una venganza amorosa, y *Batín*, que observa la escena, intentará que *Federico* la observe para darle celos, pero sin conseguirlo.

El acto III comienza con la delación de *Aurora* al *Marqués* de que *Federico* y *Cassandra* son amantes. El *Marqués* asustado ante una acusación tan grave pide que hable con cuidado para no ser oídos y le pide pruebas de una acusación tan grave: «Mira si nos oye alguno, / y mira bien lo que dices». Ella

confiesa primero su propia traición al *Marqués*, pues le ha dado esperanzas de amor solo para dar celos a *Federico*: «*Yo te confieso que quise / al conde, de quien lo fue, / más traidor que el griego Ulises (...) Y como el Amor permite, / que, cuando camina poco, / fingidos celos le piquen, / díselos contigo, Carlos...*».

Después de exculparse por haber actuado con engaños como *Ulises*, le describe la escena amorosa que ha visto a través del espejo: «*Miré y vi, ¡caso terrible! / en el cristal de un espejo / que el conde las rosas mide / de Casandra con los labios. / Con esto, y sin alma, fuime...*». Esta escena es insoportable para *Aurora*, además de comprobar que su enamorado está haciendo el amor con otra, se une el hecho de que se trata de un amor pecaminoso y fuera de las leyes civilizadas: «*el mayor atrevimiento / que pasara entre gentiles, / o entre los desnudos cafres / que lobos marinos visten*». Hasta el espejo donde se está reflejando la escena le parece que se oscureció, asustado ante un delito tan grave: «*Parecióme que el espejo / que los abrazos repite, / por no ver tan gran fealdad / oscureció los alindes...*».

Pide al *Marqués* que la perdone y la lleve con él, y éste, conmovido y asustado ante la tragedia que se aproxima, le pide su mano: «*Aurora, la muerte sola / es sin remedio, invencible, (...) Dile que te case al duque; / que, como el sí me confirmes, / con irnos los dos a Mantua, / no hayas miedo que peligros...* ». El *Marqués Carlos Gonzaga* representa como *Aurora* la ley y el orden establecidos contra los que han ido *Federico* y *Casandra*.

Así, para el *Marqués* no habrá perdón para su prima *Casandra*, a la que ya no nombra y se convierte en la metáfora de *Circe*, la hechicera que convertía a los hombres en cerdos. También está aterrorizado porque la reacción del *Duque* ante “*la gigantesca infamia*” puede ser como la famosa ira del héroe griego *Aquiles* contra *Troya*. Teme que “*El Ferrarés Aquiles*” puede desencadenar una terrible venganza contra todos, sin descartar al linaje de *Mantua* al que pertenece *Casandra* y que él representa.

A partir de este momento, *Aurora* ya solo cruzará ironías amargas con *Federico*, que, asustado, pretende volver a ella: «*Pues, ¿qué maravilla ha sido / el darte el marqués cuidado? / Parece que has despertado / de cuatro meses dormidos*». El *Marqués* actúa de acuerdo a su condición caballero noble al descubrir que *Federico* se interesa por *Aurora*, y se retira: «*Yo, señor conde, no sé / ni he sabido que sentís / lo que agora me decís; / que a Aurora he servido en fe / de no haber competidor...*». Pero *Aurora* ya no lo va a permitir, y deja sin salidas a *Federico*: «*Abora celoso y firme, / cuando pretendo casarme? / Conde, ya estás entendido. / Déjame casar, y advierte / que antes me daré la muerte, / que ayudar lo*

que has fingido (...) Vuélvete, conde, a estar triste, / vuelve a tu suspensa calma; / que tengo muy en el alma / los desprecios que me hiciste».

Cuando el *Duque* intente hacer cree que va a casar a *Aurora* con *Federico* para hacer sufrir a los amantes, *Aurora*, desconocedora de esta artimaña, pide a *Casandra* que intervenga en su favor. Está resuelta a no casarse con *Federico*, el *Duque* le pide: «*Hazlo por mí, no por él*». Pero ya es imposible para *Aurora* aceptar, no puede perdonar los agravios y no puede perdonar la *infamia tan grave* que *Federico* ha cometido y se atreve a replicar a su tío: «*El casarse ha de ser gusto; / yo no le tengo del conde*». El *Duque* aprueba su matrimonio con el *Marqués* y se despide de ella ante la desoladora escena del crimen final: «*Tú, Aurora, con este ejemplo / parte con Carlos a Mantua, / que él te merece, y yo gusto*», y ella responde que le dará respuesta después.

Lope de Vega ha dejado en el ánimo del espectador la duda de si aceptará o no el matrimonio con el *Marqués*. De acuerdo a la doblez de todos los personajes (semejante a la de los propios seres humanos a los que representan) *Aurora* parece que duda, o porque aún ama a *Federico* o porque ante el drama no es momento de pensar en boda: «*Estoy, señor, tan turbada, / que no sé lo que responda*.» *Batín*, de nuevo, es el que pide sentido común: «*Di que sí; que no es sin causa / todo lo que ves, Aurora*».

Lope de Vega ha descrito a una mujer que posee una gran *agudeza*, de *extraña resolución*, como había dicho el *Duque*, para ver los pensamientos de los demás; *no tolera humillaciones*; *apreciada* por los demás; *clara* como su propio nombre, que actúa de acuerdo a los *principios morales* en los que ha sido educada y que, como *Febo* (luz que revela la verdad), *Aurora* es también la *claridad* que no permite el *engaño*.

Es el personaje «*motor*» de la *tragedia*, porque sin su delación al *Marqués Gonzaga*, el drama, tal vez, no se hubiese desencadenado en los mismos términos. Pero Lope no la juzga, no da pistas sobre quien es el anónimo delator; el hecho de que ella sea la primera que habla confidencialmente no permite suponer que sea la que los ha delatado al *Duque*. Pero los celos son la cara oscura del amor, y los hijos de *la Aurora* mitológica son los vientos, y queda la duda. *Aurora*, como *Batín*, ha sugerido la idea que actúa como el coro en las tragedias griegas, en su calidad de *narradora* del adulterio.

3. Mitología en *El castigo sin venganza*

Lope de Vega ha utilizado numerosas citas Mitológicas, Bíblicas y de la Historia Antigua porque, a través de ellas, los personajes pueden revelar sus pensamientos. Desde la Antigüedad, la mitología ha estado presente en la literatura, filosofía, pintura, ópera, etc. porque las figuras emblemáticas de los *dioses* y los *héroes* nos hablan de los eternos conflictos de la condición humana.

Los autores del Siglo de Oro (Lope, Calderón, Góngora, Tirso, etc.) recurren a los mitos con fines variados: unas veces didácticos y moralizantes, especialmente cuando se “cristianiza” el mito; otras veces para tratar temas burlescos; otras para elevar el prestigio de la obra, al emparentarla con la cultura clásica, o para embellecerla al enlazarla con lo legendario y lo maravilloso.

Pero en *El castigo sin venganza* la mitología es algo más; Lope de Vega la ha convertido en una parte sustancial de la voz de los personajes ya que al estar presos de pasiones inconfesables, hasta para sí mismos, necesitan poner en el plano de lo simbólico los debates en los que se encuentra su alma. Todos utilizan los mitos para dar cauce a su pensamiento o para disfrazarlo porque al no poder *hablar* o *decir* necesitan expresar de algún modo sus *deseos* y sus *temores*.

Pero cuando los personajes utilizan los símbolos para disfrazar sus sentimientos, también los revelan, porque el *disfraz* descubre lo que el propio disfrazado desconoce de sí mismo. En *El castigo sin venganza*, cada imagen mitológica (Fortuna, Fama, Venus, etc.) tiene una función determinada en su contexto concreto, pero además, todas juntas, al ligarse en la mente del espectador adquieren una significación más profunda, por lo que se convierten en elementos inseparables del sentido trágico de la obra y funcionan como ironía, como premonición, aviso o advertencia de los peligros a los que se enfrentan.

A continuación presentamos una síntesis de los mitos que representan los deseos atormentados de los personajes de la obra. Se propone como actividad en el aula, seguir analizando su significado con el alumnado y buscar imágenes en la Red que integren la literatura y los mitos como Lope ha hecho en su obra.

3.1 MITO DE FORTUNA

3.1.1 SIGNIFICADO DEL MITO

En la mitología clásica la Fortuna era la diosa de la suerte, y su rueda simboliza lo aleatorio y el azar de la buena o mala suerte. Se consideraba la diosa más caprichosa del Olimpo y aunque su intervención casi siempre era positiva ("*afortunada*") también la fortuna podía ser *dudosa*, *breve* o *mala*.

Junto a la Fortuna se presentaba la diosa Ocasión, calva y con solo un mechón de pelo, pues la *buena fortuna* se entendía como una *ocasión difícil de atrapar* (difícil como es atraparla de los cabellos).

Pero a diferencia de la Tragedia Griega, en el que los dioses deciden, en Lope de Vega, en coherencia con el contexto cristiano en el que vive y piensa, los personajes son conscientes de sus actuaciones, poseen *libre albedrío*, no están sometidos por los dioses, no son víctimas "ciegas" de la mala o buena Fortuna, sino que el *destino* de cada ser humano va configurándose con el buen o mal proceder, propio y ajeno.

3.1.2 ALGUNOS VERSOS EN LOS QUE SE CITA

Federico a Casandra en Acto I

«...Y yo a mi buena fortuna
traerme por esta selva,
casi fuera de camino.»

Casandra a Federico en el Acto I

«...Tanto, que pude correr,
sin ser mar, fortuna adversa;
mas no pudo ser Fortuna,
pues se pararon las ruedas.»

Casandra a Lucrecia en el Acto I

«Aciertas, Lucrecia, y yerra mi fortuna»

Aurora al Duque en el Acto I:

«Señor, disculpado estás,
yerro de Fortuna fue.»

3.1.3 SIGNIFICADO EN LA OBRA

Todos los personajes aluden a la *fortuna* para poder explicar y explicarse a sí mismos lo que les sucede. *Cassandra*, al verse socorrida por *Federico* en el río, juega con el significado de la palabra común *fortuna* para indicar que aunque pudo ser adversa, *Federico* ha conseguido parar la rueda de su carruaje volcado como si fuese la rueda de la diosa *Fortuna*, al rescatarla en sus brazos.

Los espectadores, perciben el encuentro en el río como *premonición* de que el *capricho del azar* ha puesto a *Cassandra* literalmente en brazos de *Federico*, lo que puede desencadenar un *amor desafortunado* ya que está *condenado* a no poder ser.

Así lo reconoce *Cassandra* a su criada cuando considera que yerra la fortuna (las *circunstancias*) porque está destinada a ser madrastra de *Federico* y no su amante.

También *Aurora* sabe, cuando alude a la *diosa Fortuna*, que es, sobre todo, una *fórmula de cortesía* o de *consuelo* para descargar de culpa a su tío el Duque, por los errores de su pasado.

3.2 MITO DE FAMA

3.2.1 SIGNIFICADO DEL MITO

La Fama en la mitología griega era la mensajera de Zeus/Júpiter, que habitaba entre las nubes y se encargaba de extender los rumores de los hombres, tanto si éstos eran verdaderos como si eran falsos, provocando desórdenes y malentendidos entre los mortales.

Se la representa como una criatura alada, con mil ojos y mil lenguas y de extraordinaria rapidez para cumplir su misión.

Este mito da lugar a conceptos como afamado y famoso y difamar y difamación (hablar mal de alguien) e infame (des crédito, deshonra). El honor y la fama van unidos y ambos son fáciles de perder.

En el ducado de Ferrara todos los personajes están obligados a defender el honor y la fama, pero con sus imprudentes acciones van a perderla y acabarán en “*las lenguas de la fama*”, pues, una vez que actúa la “*diosa*” ya no se podrá detener.

3.2.2 ALGUNOS VERSOS EN LOS QUE SE CITA

Duque a sus criados en Acto I

«*Si es Andreolina,
es de fama*»

Casandra a Federico

«*Allí se deja la fama,
allí los laureles y arcos,
los títulos y los nombres
de sus ascendientes claros*»

Soliloquio del Duque en Acto III

«*Pero de tal suerte sea
que no se infame mi nombre;
que en público siempre a un hombre
queda alguna cosa fea.* »

3.2.3 SIGNIFICADO EN LA OBRA

La fama es una de las palabras más citadas en la obra, en todas sus acepciones: como *prestigio*, *reputación*, *honor* y *buen nombre* y también su contrario, la *infamia* o *deshonra*.

En estos ejemplos vemos como el Duque primero está usando la acepción de *fama* como *notoriedad* de la actriz Andreolina; pero Casandra habla de fama como el honor del Duque que lo está perdiendo al salir todas las noches con prostitutas. El Duque en su soliloquio está pensando en un castigo que no infame (deshonre) su nombre.

Infame es el insulto de Casandra cuando se entera de que *Federico* ha pedido la mano de *Aurora*. Es también el calificativo del *Duque* para su hijo, cuando acaba de conocer el anónimo que delata su traición y también es la última palabra que dedica a *Casandra* cuando la va a condenar a muerte.

3.3 MITO DE AMOR – CUPIDO

3.3.1 SIGNIFICADO DEL MITO

El dios Amor en la mitología latina es Cupido (Eros para los griegos) el hijo de Venus y de Marte que se representa como un niño *caprichoso, ciego, con alas y flechas* con las que hiera e inflama el corazón de los amantes.

El *dios Amor* somete con su poder a los humanos y a los demás dioses, incluyendo a su propia madre y al mismo *Júpiter*, dejándolos impotentes ante las flechas caprichosas del destino.

Para la sociedad del Barroco, el ideal moral es que el hombre y la mujer no se sometan al *destino ciego* del amor pasión, sino al amor calculado y ordenado del recto matrimonio cristiano.

Éste es el Amor que reclamaba *Aurora* al comienzo de la obra, hasta que cae también en el *torbellino de la pasión*, a través de los celos. Es también el Amor que hubiese permitido al *duque* perpetuar su trono y su linaje.

3.3.2 ALGUNOS VERSOS EN LOS QUE SE CITA

Federico a Casandra en Acto II

«...desde que Amor en el mundo
puso las flechas al arco.
yo me muero sin remedio»

Soliloquio de Aurora en Acto II

«Tú eres poderoso, Amor.
Por ti ni en vida, ni honor,
ni aun en alma se repara»

Soliloquios del Duque en Acto III

«¿Qué quieres, Amor? ¿No ves
que Dios a los hijos manda
honrar los padres, y el conde
su mandamiento quebranta?»
«Déjame, Amor, que castigue
a quien las leyes sagradas
contra su padre desprecia»
«Perdona, Amor; no desbagas
el derecho del castigo,
cuando el Honor, en la sala
de la Razón presidiendo,

quiere sentenciar la causa.»

3.3.3 SIGNIFICADO EN LA OBRA

El amor-pasión es, junto al honor, es el motor de la obra. Pero están regidos por dos leyes desiguales, porque la ley del amor debe *someterse* a la ley del honor, que castiga con la muerte a los que la infringen.

Federico alude en sus versos al sufrimiento extremo que el *Amor* causa cuando no puede consumarse, cercano a sentirse morir. Aurora recrimina al *Amor* que con su poder haya perturbado los principios y valores en los que ella creía.

El *duque de Ferrara* (como el propio Lope de Vega), conoce bien la *ley del amor*, por él ha arriesgado su fama y su honra; en la juventud, cuando engendró un hijo fuera del matrimonio y en la vejez porque siguió prefiriendo la compañía de las cortesanas a la de su propia esposa.

Precisamente porque lo conoce bien, apela al dios Amor y le pide permiso antes de ejecutar el castigo contra los amantes, para que le perdone, pues no tiene alternativa, ya que las leyes del honor están por encima.

3.4 MITO DE JÚPITER

3.4.1 SIGNIFICADO DEL MITO

En la mitología latina Júpiter, Zeus para los griegos, es el dios de los dioses y el padre que gobierna en el Olimpo.

Entre sus variados atributos se incluyen los *rayos* y el *trueno*, el *toro* y el *águila imperial* a la que se refiere *Federico*.

En las *Metamorfosis* de Ovidio, una de las fuentes principales de Lope de Vega, *Júpiter* se metamorfoseó en águila para raptar a un hermoso mortal, el príncipe troyano Ganimedes, que se convirtió en su amante y en el copero de los dioses. Al morir Ganimedes, Júpiter lo ascendió al cielo como la constelación del *Aquila* (la del águila).

3.4.2 VERSOS EN LOS QUE SE CITA

Federico al marqués Gonzaga en el Acto I

«Señor marqués, yo quisiera

*ser un Júpiter entonces,
que transformándose 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...»*

3.4.3 SIGNIFICADO EN LA OBRA

Federico quisiera ser Júpiter (el padre) y llevarse con sus garras de águila a *Cassandra*, pero debe censurar su pensamiento y expresarlo mediante un deseo ambiguo, aparentando que desea proteger la vida a la dama, llevándola por los aires para entregarla a los brazos de su padre el *duque*, pero quizá sólo se la enseñe, porque desea ostentarla en su pecho como una enseña nobiliaria (*tusón del pecho*).

Federico no puede atreverse a decir lo que piensa. Necesita recurrir al *mito* para poder dar voz a sus esperanzas ilegítimas, desearía sustituir al padre, no solo quedándose con *Cassandra*, y ser como el propio *Júpiter*, el que gobierna en el ducado de Ferrara.

Pero al evocar el mito de *Faetonte*, el propio Federico siente que será castigado por su soberbia, como *Faetonte* que fue fulminado por el *rayo de Júpiter*, ahogándose en un río, tal vez en el mismo en el que, irónicamente, acaba de salvar a *Cassandra*.

3.5. MITO DE VENUS Y ELENA

3.5.1 SIGNIFICADO DEL MITO

Venus en la mitología romana es la diosa del amor, la belleza y la fertilidad. Su equivalente griega era la diosa *Afrodita*.

Helena era la esposa del rey de Esparta, Menelao. Por su belleza inigualable era envidiada por las diosas más poderosas y deseada por reyes y héroes.

La diosa *Afrodita/Venus* había prometido al príncipe troyano Paris el amor de Helena como premio por haber decidido a su favor en el concurso de belleza que la había enfrentado a Hera y Atenea.

Paris fue a Esparta a buscar a *Helena* y, traicionando la hospitalidad del rey, raptó a *Helena* cuando éste tuvo que ausentarse del reino para asistir al funeral de su abuelo materno.

El rey de Esparta convocó a reyes y a héroes para recuperar a *Helena*, desencadenándose la guerra de Troya. La adivina Casandra vaticinó que *Helena* sería la ruina de la ciudad, pero no fue creída.

3.5.2 VERSOS EN LOS QUE SE CITA

Batín a Federico en Acto I

«¿No era mejor para ti
esta clavellina fresca,
esta naranja en azahar,
toda de pimpollos hecha,
esta alcorza de ámbar y oro,
esta Venus, esta Elena?»

3.5.3 SIGNIFICADO EN LA OBRA

Batín está alabando la belleza de Casandra uniendo los ejemplos máximos de belleza: Elena, la más bella entre las mortales, y Venus de entre las diosas.

Pero como siempre que los personajes evocan los mitos, dicen más de lo que parecen decir.

Batín está advirtiendo a Federico de que la belleza de Casandra podría desencadenar una guerra entre padre e hijo. Intuye que su deseo es semejante al de *Paris*, cuando traicionó las sagradas leyes de la hospitalidad con el rey de Esparta, raptando a su esposa.

Batín aún no conoce a Casandra, no ha escogido su nombre para insinuar el mito que advirtió del peligro de guerra (*Casandra*), sino la belleza de la duquesa de Ferrara, que le recuerda al mito que la desencadenó (*Elena*).

3.6 MITOS DE FAETONTE E ÍCARO

3.6.1 SIGNIFICADO DEL MITO

Faetonte (el brillante) era el hijo más amado del Sol (Helios), que juró darle el regalo que le pidiera. *Faetonte* pidió a su padre poder conducir su carruaje

de caballos blancos. El *Sol*, aunque conocía el gran peligro que correría, tuvo que concedérselo para no faltar a su promesa.

El *Sol* previno con todo tipo de consejos a su hijo, pero cuando *Faetonte* subió al carro fue incapaz de gobernarlo, perdió el control de los caballos blancos y fue causando innumerables desgracias en la Tierra, hasta que *Júpiter* tuvo que intervenir y detener con su rayo el *carro desbocado*.

Al pararse el carro, *Faetonte* cayó en la Tierra y se ahogó en un río, siendo llorado eternamente por las náyades. *Faetonte* se convierte así en la estrella caída que la mitología cristiana posteriormente asoció al ángel caído, el que por su soberbia quiso ser como Dios.

Ícaro era el querido hijo de *Dédalo*, constructor del laberinto de Creta. Su padre construyó unas alas con plumas de pájaros pegadas con cera, para escapar de la prisión en la que los tenía encarcelados *rey de Minos*.

3.6.2 ALGUNOS VERSOS EN LOS QUE SE CITA

Federico a Casandra en el Acto II

«¿Qué *Faetonte* se atrevió
del sol al dorado carro,
aquél que juntó con cera,
débiles plumas infausto,
que sembradas por los vientos,
pájaros que van volando
las creyó el mar, hasta verlas
en sus cristales salados?»

3.6.3 SIGNIFICADO EN LA OBRA

Federico, que ya había evocado el mito de *Faetonte* en el Acto I, vuelve obsesionado a él, porque sabe que al igual que éste desobedeció los consejos de su *amado* y *poderoso padre Sol* y fue castigado por *Júpiter*, él también será castigado si cede al deseo de poseer a Casandra.

Es consciente de que él también es un príncipe amado por un padre poderoso al que desearía suplantar en el trono y en la cama (*conducir el carruaje del Sol*) pero también está aterrorizado porque sabe que será castigado por su soberbia e imprudencia.

Federico evoca también, sin nombrarlo, el mito de Ícaro, con el mismo significado trágico de muerte y también con el mismo significado de un hijo amado que desobedeció a su padre.

Federico conoce que *Dédalo* había advertido a *Ícaro* que no volase ni demasiado alto porque el calor del sol derretiría la cera, ni demasiado bajo porque la espuma del mar mojaría las alas. Pero desoyó los consejos y comenzó a ascender. El sol ablandó la cera de las plumas y cayó al mar.

3.7 MITO DE FÉNIX

3.7.1 SIGNIFICADO DEL MITO

En la mitología griega, *Fénix* era un ave fabulosa del tamaño de un águila, de plumaje rojo, anaranjado y amarillo incandescente, de fuerte pico y garras.

Se consumía por acción del fuego, pero cada quinientos años una nueva y joven ave surgía de sus cenizas.

Según la leyenda cristianizada, el ave *Fénix* vivía en el *Jardín del Paraíso*, y anidaba en un rosal. Cuando *Adán y Eva* fueron expulsados, una chispa de la espada del ángel prendió en el nido del *Fénix* y ardió.

Pero por ser la única bestia que se había negado a probar la fruta prohibida del paraíso, se le concedieron varios dones, entre ellos la capacidad de renacer de sus cenizas.

3.7.2 VERSOS EN LOS QUE SE CITA

Soliloquio de Federico en Acto II

*«Ay cielo!, en tanto
que muero Fénix,
poned a tanta llama descanso,
pues otra vida me esperas».*

Marqués a Aurora en Acto III

*«Aurora, la muerte sola
es sin remedio, invencible,
y aun a muchos hace el tiempo
en el túmulo fenices;
porque dicen que no mueren*

los que por su fama viven. »

3.7.3 SIGNIFICADO EN LA OBRA

Federico se compara con el ave Fénix, pues está ardiendo de amor por Casandra y desea la muerte que le permita, de momento, descansar y huir de sus propios deseos.

El mito permite a Federico soñar con la muerte como salida a su angustia presente, pero sin renuncia, porque lo que desearía es estar eternamente con Casandra.

El Marqués, también evoca el mito del ave Fénix, pero, conforme a su personalidad respetuosa con la tradición y el orden social establecido, alude a la *muerte* como un hecho *irremediable*, si bien, para los que han vivido de acuerdo con las *leyes del honor*, la fama les hará inmortales como a Fénix.

3.8 MITO DE BELEROFONTE

3.8.1 SIGNIFICADO DEL MITO

En la mitología griega Belerofonte era un príncipe del que se enamoró la esposa del rey de Tirinto. *Belerofonte* la rechazó y la reina le acusó de intentar seducirla por la fuerza.

La afrenta obliga al rey a ordenar la muerte de *Belerofonte*, pero no puede matar a su huésped porque iría contra las *leyes sagradas de la hospitalidad*. El rey busca que muera de forma indirecta, enviando a *Belerofonte* con una carta sellada a su suegro, el *rey de Lidia* para que sea él el que ejecute la sentencia.

Pero al *rey de Lidia* tampoco quiere faltar a las leyes de la hospitalidad y prefiere encargarle una misión imposible: matar a la *Quimera* (monstruo con cabeza de león, cuerpo de cabra y cola de serpiente). La diosa *Atenea* acudió en su ayuda y le regaló una brida de oro para domar al caballo alado Pegaso, con el que consigue matarla.

Montado sobre Pegaso, consigue nuevas hazañas que le llevan a querer compararse con los dioses, pero *Zeus* castiga la soberbia y la impertinencia del héroe mandando un mosquito que enfureció a *Pegaso* y derribó a *Belerofonte*, dejándole lisiado y obligado a convertirse en un vagabundo.

3.8.2 VERSOS EN LOS QUE SE CITA

Federico a Casandra en

Acto II

«¿Qué *Belerofonte* vio
en el caballo *Pegaso*
parecer el mundo un punto,
del círculo de los astros?»

3.8.3 SIGNIFICADO EN LA OBRA

Federico vuelve a evocar el símbolo de la soberbia derribada. Su pasión amorosa por Casandra le lleva a soñar que está volando sobre *Pegaso*, tan cerca del Cielo, que la Tierra solo se ve como un alejado punto.

Pero tiene la certeza de que al *volar* tan alto será derribado del caballo, símbolo metafórico de los ardientes deseos eróticos y de poder que pasan por su mente, con el temor de ser castigado por *Zeus* (el padre).

Federico, que está preso de un estado de intensa angustia y confusión, al traer a su mente el mito de *Belerofonte* también trae el recuerdo del héroe trágico del que se enamoró su madrastra y ésta le traicionó. Piensa que Casandra, tal vez, podría traicionarle si le confesara sus deseos, o tal vez ser él mismo el traidor, pues aún no conoce los deseos de ella y es él el que se reconoce enamorado.

3.9 MITO DE SINÓN

3.9.1 SIGNIFICADO DEL MITO

En la mitología clásica *Sinón* era uno de los héroes griegos en la guerra de Troya. Los griegos estaban desesperados, después de casi diez años de lucha; porque había muerto su gran héroe *Aquiles*, el desaliento era tan grande que ya sólo esperaban una señal para regresar a casa.

Pero el héroe *Ulises* hace un último intento para ganar la guerra, inventando un gran caballo de madera, lleno (*preñado*) de guerreros, que se introdujeron en la ciudadela de Troya por la noche.

Los griegos simulaban levantar el sitio y encomendaron a *Sinón* que se hiciese tomar prisionero por los troyanos para que desde dentro les guiase con la luz de las antorchas y abriese las compuertas del caballo.

Los troyanos sospecharon de la estratagema, pero *Sinón* con elocuencia y astucia les hizo creer que era una ofrenda a la diosa Atenea, dejándolo entrar y perdiendo con ello la guerra.

La figura de *Sinón* es un héroe admirable para los griegos, pero un astuto traidor según las fuentes romanas, como Virgilio y Ovidio, en las que se inspiran Lope y los demás autores del Siglo de Oro cuando recrean este mito.

3.9.2 VERSOS EN LOS QUE SE CITA

Federico a Casandra en Acto II

*«¿Qué griego Sinón metió
aquel caballo preñado
de armado hombres en Troya,
fatal de su incendio parto?»*

3.9.3 SIGNIFICADO EN LA OBRA

Federico encadena los símbolos anteriores con el del *Sinón*, sigue intentando poner palabras al temor que le produce a la pasión que siente por Casandra.

Ahora la pasión se asemeja a un *caballo* (recuerdo de nuevo de *Pegaso*), pero, esta vez, *cargado de guerreros que se han metido en su imaginación* con engaños y astucias y que podrían acarrearle la misma desgracia que sufrió la ciudad de Troya.

Al evocar el mito, está relacionando su propia guerra mental entre el deber y el deseo, con la guerra de Troya, la que desencadenó la belleza de Elena, que Batín se había encargado de recordarle y que causó innumerables sufrimientos, tanto a los griegos como a los troyanos.

Pero especialmente los troyanos fueron los que sufrieron el *fatal incendio* al que alude Federico. La ciudad fue destruida, y los habitantes que no murieron fueron llevados como esclavos al exilio, entre ellos a *Casandra*, la hija del rey troyano.

En la mente de Federico se prefigura el temor ante los sufrimientos que puede padecer él mismo si persiste en sus deseos, como los que puede sufrir su madrastra Casandra, igual que la hija de los reyes troyanos.

3.10 MITO DE JASÓN

3.10.1 SIGNIFICADO DEL MITO

En la mitología griega, Jasón era el sobrino del *rey Pelias*, que, alertado por el Oráculo del peligro de que le destronase su sobrino, lo alejó del reino enviándolo a la difícil misión de viajar hasta la Cólquida para robar el vellocino de oro, la piel de un *carnero fabuloso*, regalo de los dioses, que aportaba salud y prosperidad a quien lo poseyera.

Jasón se hizo a la mar con cincuenta héroes griegos, llamados los *Argonautas* en honor de *Argos*, que había construido la nave. Debieron superar innumerables peligros; entre otros, eliminar a las *Harpías* (monstruos voladores con rostro de mujer, garras y alas) o atravesar las *Rocas Azules*, enormes peñascos que flotaban en el mar y aplastaban a los marineros que intentaban atravesarlas.

Para lograr la hazaña final y robar el vellocino, necesitó la ayuda de hechicera Medea, que se había enamorado apasionadamente de *Jasón*.

Pero Jasón repudió a Medea para casarse con *Glaucá*, la hija del *rey de Corinto*. La terrible venganza de *Medea* fue acabar con la vida de *Glaucá* y la de los hijos que había tenido con *Jasón*.

3.10.2 VERSOS EN LOS QUE SE CITA

Federico a Casandra en Acto II

« ¿*Qué Jasón tentó primero
pasar el mar temerario,
poniendo yugo a su cuello
los pinos y lienzos de Argos,
que se iguale a mi locura?*»

3.10.3 SIGNIFICADO EN LA OBRA

Federico compara su temerario amor por Casandra con la temeraria aventura de *Jasón*. Lope de Vega está enlazando en la mente del espectador, con tan sólo unos versos, la *tormenta mental* de Federico con las tormentas del mar que zarandeaban los mástiles (de madera de pino) y las velas (lienzos) de la barca construida por *Argos*.

Federico presiente que su pasión es una locura, aún más grande que la de los *Argonautas*, con un viaje de ida, repleto de dificultades, como los monstruos que hubo de vencer *Jasón*, pero, aunque lograra robar el vellocino de oro (*Cassandra*) con la ayuda de la hechicera *Medea*, no habrían terminado las dificultades.

El viaje de vuelta será igualmente arriesgado (con el *yugo en el cuello*, como en el viaje de ida) porque la venganza de su padre (*Medea*), por haber contravenido las leyes del honor, podría ser comparable a la vengativa muerte de la hechicera.

3.11 MITO DE ENDIMIÓN

3.11.1 SIGNIFICADO DEL MITO

En la mitología griega, Endimión era un hermoso pastor del que se enamoró la diosa Selene (la Luna), hermana de el dios Helios (el Sol).

Tanto le amaba que pidió al padre Zeus que concediese un sueño eterno a Endimión para poder visitarlo cada noche en el monte Latmo, donde fue enterrado.

Del amor de La Luna y Endimión nacieron cincuenta hijas, entre ellas Naxos, una de las islas griegas del Mar Egeo.

3.11.2 VERSOS EN LOS QUE SE CITA

Cassandra a Federico en Acto II

*«Más alta será la luna,
y de su cerco argentado
bajó por Endimión
mil veces al monte Latmo.
Toma mi consejo, conde;
que el edificio más casto
tiene la puerta de cera.
Habla, y no mueras callando.»*

3.11.3 SIGNIFICADO EN LA OBRA

Cassandra, cegada por el amor, no ve el peligro y trata de animar a Federico, veladamente, a través del mito de Endimión y la Luna para que no esconda

su amor hacia ella, que puede “apuntar muy alto”, pues «*más alta está la luna*» y, sin embargo, se enamoró eternamente de un pastor.

Al traer a su mente el mito, está desvelando temores de muerte, porque *Endimión* tuvo que morir para ser amado por la *Luna*, y deseos inalcanzables, porque desea que su padre el Duque les ayude en su amor, como el padre Zeus ayudó a *la Luna* y a *Endimión*.

De forma velada, está confesando también sus deseos eróticos y que no tema ser rechazado porque *las puertas* (metáfora del sexo femenino) *del edificio* (ella misma) *son de cera* (se pueden derretir con facilidad con las brasas de la pasión) y podrá *entrar en él* (metáfora del acto sexual).

Estas palabras *abrasan* definitivamente a *Federico* y los dos sucumbirá al deseo amoroso, aún siendo conscientes del peligro que conlleva.

3.12 MITO DE LABÁN Y TÁNTALO

3.12.1 SIGNIFICADO DEL MITO

Labán era un patriarca hebreo del Antiguo Testamento, tío de Jacob (símbolo del hombre justo, sufriente y paciente). Su tío le obligó a trabajar de pastor durante siete años para poder obtener la mano de Raquel, su hija menor.

Al finalizar el trato, Labán engaña a Jacob y en la noche de bodas, en lugar de darle a *Raquel*, le dio a *Lía*, la hija mayor. *Jacob* no renunció a su amor y trabajó otros siete años más para poder casarse finalmente con *Raquel*.

Tántalo es considerado el símbolo del tormento del que sufre la tentación sin satisfacción. Se describe en la mitología griega como un rey que fue invitado por Zeus a un banquete con los dioses en el Olimpo. Pero una vez en la Tierra, se jactó de este privilegio y reveló los secretos que había escuchado, por lo que fue castigado por los dioses a tormentos eternos.

Entre ellos, fue condenado a estar semienterrado en un lago con el agua a la altura de la barbilla, bajo un árbol cargado de frutas, pero Tántalo no podía comer porque, cada vez que lo intentaba, las ramas se retiraban de su alcance.

3.12.2 VERSOS EN LOS QUE SE CITA

Marqués a Aurora en Acto II

«Señora, a tan gran favor,
 aunque parece rigor,
 con que esperar me mandáis,
 no los diez años que a Troya
 cercó el griego, ni los siete
 del pastor, a quien promete
 Labán su divina joya,
 pero siglos inmortales,
 como Tántalo estaré
 entre la duda y la fe
 de vuestros bienes y males»

3.12.3 SIGNIFICADO EN LA OBRA

El marqués Carlos Gonzaga se enamora de *Aurora* nada más conocerla, pero sólo obtiene de ella respuestas ambiguas. Desolado, comprende que ella no le ama y le anuncia su partida a Mantua.

Entonces *Aurora* le da una pequeña esperanza, le ordena que aplace su viaje y le hace alusiones a que el verdadero amor debe saber resistir.

El Marqués, emocionado por tan *gran favor*, le declara que por su amor está dispuesto a esperar, tanto como duró el *cercos de Troya*, tener la infinita paciencia que tuvo *Jacob* para obtener la mano de *Raquel*, e incluso, estará dispuesto a pasar los tormentos que tuvo que sufrir *Tántalo*, aún cuando no está seguro de obtener la recompensa de ser amado por ella (esperará *entre la duda y la fe*).

3.13 MITO DE PARIS Y LAS TRES DIOSAS

3.13.1 SIGNIFICADO DEL MITO

El Juicio de Paris, en la mitología clásica comienza con ocasión de unas bodas a las que han sido invitados todos los dioses, excepto la diosa de la *Discordia*. Ésta para vengarse del desaire, arrojó sobre el banquete una manzana de oro, para la más hermosa de las allí presentes.

Tres diosas (*Atenea, Afrodita y Hera*) se disputaron la manzana, produciéndose una gran *discordia* en la boda. Tuvo que intervenir *Zeus*, el

padre, para poner paz. Eligió a un mortal imparcial para que hiciese de juez, *Paris*, un joven *príncipe-pastor*, hijo del *rey de Troya* y hermano de *Cassandra*, que había vivido alejado del mundo y de las pasiones humanas.

Las *diosas* intentaron sobornarlo con diferentes dones (el poder, la sabiduría, ser invencible en la guerra...) pero *Paris* escogió el regalo de *Afrodita (Venus)*, que le ofreció el amor de *Elena*, la mujer más bella del mundo.

La decisión de *Paris* desencadenó la guerra de Troya, pues *Elena* era la esposa del *rey de Esparta* y éste convocó a reyes (*Agamenón*, *Odiseo*, etc.) y a héroes, como *Aquiles*, para recuperar a *Elena*.

3.13.2 VERSOS EN LOS QUE SE CITA

Batín a Federico. Acto II
 «¿Qué banda? ¡Graciosa cosa!
 Una que lo fue del sol,
 cuando lo fue de una sola
 en la gracia y la hermosura,
 planetas con que se adorna,
 y ahora, como en eclipse,
 del dragón lo extremo toca.
 Yo me acuerdo cuando fuera
 la banda de la discordia,
 como la manzana de oro
 de Paris y las tres diosas.»

3.13.3 SIGNIFICADO EN LA OBRA

Batín, que todo lo ve, al que no se le escapan los pensamientos de Federico, considera que el amor de éste por su madrastra está llegando demasiado lejos, y está perturbando la mente de su amo hasta la locura, con el riesgo añadido de que el Duque se va a ausentar del palacio para ir a la guerra.

Quiere reconducir a Federico hacia el antiguo amor de Aurora. Le recuerda la *gracia y la hermosura* de que había sido en otro tiempo comparable al mismo sol, pero que ahora la ha olvidado (eclipsado de su mente), llevándola a la constelación de Draco (del dragón), la más alejada del sol.

Batín quiere provocar los celos de Federico haciéndole espigar a Aurora, que regala una banda (cinta que las damas daban como prenda de amor) al Marqués.

Pero esa *banda*, que en otro tiempo, hubiese sido como la *manzana de oro* que *Paris* entregó a *Venus* (Aurora), ya no causa celos en él, pues Federico ya solo piensa en Casandra (*Elena*).

El recuerdo de la guerra de Troya, como metáfora de la guerra que se avecina en el palacio, vuelve a estar presente de forma indirecta al recordar a *Paris* y la manzana (banda) de la discordia.

3.14 MITO DE ANTÍOCO

3.14.1 SIGNIFICADO DEL MITO

Antíoco, en la mitología griega, era el hijo del *rey de Siria*, que tenía entre sus numerosas esposas a la joven y bella *Estratonice*.

Antíoco sedujo a su madrastra, pero el horror que le produjo la traición a su padre le llevó a enfermar gravemente de melancolía.

Su padre, apenado por su querido hijo, mandó que lo examinen los mejores médicos de su reino, pero ninguno encontraba la causa de su mal.

Finalmente, el médico *Eróstrato* encontró la causa, observando la turbación de *Antíoco* cuando vio entrar en la habitación a su madrastra.

El rey, enterado de este amor ilícito, debía actuar condenando a muerte a los amantes, pero pudo más el amor de padre y los perdonó. Renunció a *Estratonice* y les concedió un reino en el extremo del suyo propio.

3.14.2 VERSOS EN LOS QUE SE CITA

Casandra a Federico en el Acto II

*«Pues oye una antigua historia;
que el amor quiere valor:
Antíoco, enamorado
de su madrastra, enfermó
de tristeza y de cuidado»*

3.14.3 SIGNIFICADO EN LA OBRA

Casandra que ha comprendido que ya no son imaginaciones suyas y que la melancolía de Federico se debe a que se está “*abrasando*” de amor por ella,

le pide valor, pues su amor podría tener el final deseado, como el de *Antíoco* y *Estratonice*.

Cassandra se muestra osada e ingenua a la vez, pues espera que el mito (mentira) se convierta en verdad.

Como todos los amantes, desea que se truequen las normas de la sociedad en la que viven, y ciega, como *Cupido*, tiene la esperanza de que el duque de Ferrara actúe con la libertad y generosidad del rey de Siria y así triunfen las leyes del amor sobre las leyes del honor.

La confesión de Cassandra, a través del mito de *Antíoco*, desencadena la de Federico y éste logra, al fin, dejar de esconderse detrás de los de los símbolos, y confiesa su amor abiertamente.

3.15 MITO DE LA SIRENA

3.15.1 SIGNIFICADO DEL MITO

Las Sirenas en la mitología griega eran aves fabulosas, con cabeza y pecho de mujer que con su bellísima voz raptaban a los navegantes.

Jasón y los *Argonautas* se salvaron de morir encantados por la voz de las *Sirenas* gracias a la habilidad de *Orfeo*, que logró con su canto tapar la música de aquellas.

En la Odisea, *Ulises* venció a las *Sirenas* porque tapó con cera los oídos de su tripulación y él se hizo atar a un mástil para evitar arrojarse al mar al oír su música.

Durante el Imperio romano se las confunde con las *Nereidas*, ninfas del mar, mitad mujer mitad pez, y así pasó a las leyendas actuales.

3.15.2 VERSOS EN LOS QUE SE CITA

Federico a Cassandra en Acto II

*«Sirena, Cassandra, fuiste.
Cantaste para meterme
en el mar, donde me diste
la muerte »*

3.15.3 SIGNIFICADO EN LA OBRA

Federico se siente traicionado por Casandra, porque después de muchos rodeos, cuando por fin se atreve a confesar su amor, ésta se asusta y le pide que se marche, porque no quiere ser la pólvora que enciende el fuego.

Para Federico, ella es como las *Sirenas* que aúnan peligro y belleza, que primero seducen a los hombres con su canto pero luego les dan muerte.

Casandra ya no opondrá resistencia. Lope de Vega ha descrito la máxima tensión erótica entre los amantes, pero con la muerte en sus mentes: «*Yo voy muriendo por tí*» / «*Yo no, porque ya voy muerto*».

3.16 MITO DE ULISES

3.16.1 SIGNIFICADO DEL MITO

Odiseo/Ulises era uno de los héroes legendarios griegos que da nombre a la Odisea de Homero.

Era rey de Ítaca, esposo de Penélope y padre de Telémaco, que sufrieron esperando su regreso durante veinte años.

Diez de ellos los había pasado luchando en la guerra de Troya y los otros diez intentando regresar a Ítaca enfrentando todo tipo de obstáculos.

Ulises es un héroe para los griegos, el buen consejero y el valiente capitán que salvó a los griegos en numerosas ocasiones, como cuando inventó el caballo de madera que los llevó a la victoria contra Troya.

Pero, para los poetas latinos, fuentes principales en las que se inspira Lope de Vega, *Ulises* es traidor y astuto, el que con sus trampas y engaños se salvaba de todos los peligros.

3.16.2 VERSOS EN LOS QUE SE CITA

Aurora al Marqués en el Acto III

*«Yo te confieso que quise
al conde, de quien lo fue,
más traidor que el griego Ulises.
Creció nuestro amor el tiempo;
mi casamiento previne...»*

3.16.3 SIGNIFICADO EN LA OBRA

Aurora que acaba de descubrir que Federico le está engañando con su madrastra, compara a Federico con *Ulises*, en la faceta de *tramposo*, *traidor* y *astuto*, tal como lo describen las fuentes latinas.

Pero Aurora es consciente de que ella también ha engañado al Marqués, le ha dado esperanzas y le ha regalado una banda como prenda de amor, sólo para dar celos a *Federico*.

Esta confesión exculpa a Aurora ante el marqués, que prevé que se avecina una gran tragedia y pide a Aurora que se case con él y huyan los dos a Mantua.

3.17 MITO DE AQUILES Y HÉCTOR

3.17.1 SIGNIFICADO DEL MITO

Aquiles, en la mitología clásica, era el héroe principal de los griegos contra los troyanos, considerado el más *veloz*, el más *valiente* y el más *hermoso* de los hombres. Pero también era temible por sus ataques de furia. Los propios griegos sufrieron su ira cuando el rey *Agamenón* intentó robarle su concubina.

También sufrió su furia Héctor, el hijo primogénito del rey troyano, hermano de *Paris* y *Cassandra*, porque mató a su amado amigo *Patroclo*. La ira de *Aquiles* fue tan terrible, que los ríos no llevaban agua sino sangre y el propio *Zeus* tuvo que intervenir para contenerlo. *Aquiles* no paró hasta dar muerte a *Héctor*, dejando a Troya sumida en la desesperación, porque era el más amado y el más justo de sus héroes.

Aquiles no permitía que Héctor fuese enterrado, hasta que los ruegos de sus padres consiguieron apiadarlo. El *canto fúnebre por Héctor*, el héroe justo que estaba en contra de la guerra, es un momento cumbre de la *Iliada*.

Ambos son el símbolo de la fuerza y la potencia de dos grandes guerreros trágicos.

3.17.2 VERSOS EN LOS QUE SE CITA

Marqués a Aurora en Acto III

*«Que si se arroja en el mar,
con el dolor insufrible
de los hijos que le quitan
los cazadores, el tigre,
cuando no puede alcanzarlos,
¿qué hará el ferrarés Aquiles
por el honor y la fama?
¿Cómo quieres que se limpie
tan fea mancha sin sangre?»*

Batín al duque en Acto III

*«Estaba escuchando nuevas
de tu valor a Ricardo,
que, gran cronista de ellas,
Héctor de Italia te hacía»*

3.17.3 SIGNIFICADO EN LA OBRA

El marqués Gonzaga expone a Aurora el temor que le produce la reacción del Duque cuando descubra la traición. Podría actuar con la fiereza de los tigres cuando los cazadores les roban a sus hijos (se suicidan si no pueden alcanzarlos) o con la cólera de *Aquiles* cuando mataron a su amigo *Patroclo*.

Imagina al duque de Ferrara suicidándose como los tigres si no consigue matar a Casandra (la cazadora que le ha robado el hijo), o bien correrá la sangre de todos los que encuentre en el camino, especialmente la de los troyanos (la propia Casandra y el marqués que es su primo).

La imagen de la guerra de Troya la vuelve a enlazar Batín en la mente del espectador, cuando en tono sarcástico comenta al Duque que Ricardo estaba comparando sus hazañas en la guerra con las de Héctor.

Batín, al ironizar sobre el Duque como “*Héctor*”, está aludiendo a su cualidad de gran guerrero, pero también trae a la mente sus famosos funerales, como anticipando los que se avecinan en el ducado de Ferrara.

3.18 MITO DE CIRCE Y MEDUSA

3.18.1 SIGNIFICADO DEL MITO

Circe en la mitología griega era “*hechicera*” que convirtió a los soldados de Ulises en cerdos. En el mito latino como la *Metamorfosis de Ovidio*, es igualmente la “*encantadora*” que transformaba a los hombres en animales.

Medusa En la mitología griega era un monstruo femenino, que volvía de piedra a aquellos que la miraban. Fue decapitada por *Perseo*, quien después usó su cabeza como arma hasta que se la regaló a la diosa *Atenea* para que la pusiera en su escudo.

También significa *la guardiana* y el símbolo para alejar el mal.

3.18.2 VERSOS EN LOS QUE SE CITA

Marqués a Aurora en el Acto III

*«Será de la nueva Circe
el espejo de Medusa,
el cristal en que la viste»*

3.18.3 SIGNIFICADO EN LA OBRA

El Marqués, que acaba de comparar al Duque con Aquiles, inmediatamente compara a Casandra, sin nombrarla, con Circe, la que poseía el arte de hechizar y enamorar perdidamente a los hombres para luego convertirlos en animales.

El Marqués alude a la hechicería de *Circe* porque, en su concepción moral, el incesto convierte al hombre en un animal, como momentos antes había dicho Aurora aludiendo a los lobos y a los cafres (no civilizados).

Además, piensa el Marqués que *Circe/Casandra*, al mirarse en el escudo del Duque, se convertirá en piedra, como los que se miraban en el escudo de Atenea con la cabeza de Medusa.

3.19 SAÚL Y DAVID

3.19.1 SIGNIFICADO EN LA BIBLIA

La Biblia cita a Saúl como el primer rey de Israel, a finales del siglo XI A.C. Al principio fue un buen rey y tuvo grandes éxitos militares, hasta que *Dios* le retiró su favor porque se *envaneció* y abandonó sus deberes religiosos.

Dios ordenó a *Samuel* que consagrara secretamente a *David*, un joven pastor que había vencido al gigante *Goliat*, como el siguiente rey de Israel, pero hasta que llegara su hora debía luchar junto a Saúl contra los enemigos de Israel.

Pero los éxitos militares de *David* eran superiores a los de *Saúl* y según el relato bíblico, las mujeres cantaban “*Saúl ha matado a sus miles, y David sus decenas de miles*”.

La admiración del pueblo por *David* atormentaba y encolerizaba a *Saúl* e intentó darle muerte en varias ocasiones. Pero David lograba calmarlo con la música de su arpa.

Cuando *Saúl* murió en la guerra contra los filisteos, *David* fue ungido como el segundo de los reyes del antiguo Reino de Israel. Fue el más amado por Dios, que lo eligió para que de su descendencia naciera *Jesus*, pero también fue castigado severamente por los muchos y graves pecados que cometió.

3.19.2 VERSOS EN LOS QUE SE CITA

Ricardo a Batín en Acto III

«El duque ha ganado un nombre
que por toda Italia suena;
que si mil mató Saúl,
cantan por él las doncellas,
que David mató cien mil;»

3.19.3 SIGNIFICADO EN LA OBRA

El Duque de Ferrara ha apoyado al Papa de Roma contra los enemigos de la fe. El criado Ricardo al regresar de la guerra comenta a Batín que el Duque es el “*león de la Iglesia*” y por sus hazañas guerreras comparable al mítico rey *David*, gran músico que se representa con el laúd, el arpa y otros instrumentos musicales.

El ducado de Ferrara histórico alcanzó un gran esplendor cultural. Destacó especialmente por los grandes músicos que convirtieron a Ferrara en el centro más importante de Italia de composición para laúd.

El Ducado tuvo problemas con el Papa; los Estados Pontificios intentaban anexionarlo, como así lo consiguió el Papa Gregorio VIII, si bien en diferentes épocas fueron aliados en las guerras de religión.

Al relacionar al *rey David* con el Duque, Ricardo está encumbrándolo como gran guerrero, protector de la música, amado por Dios pero perdonado por sus muchos pecados. Pero también, sutilmente alude a la rivalidad real que hubo entre el Ducado (*David*) y el Papado (*Saúl*).

3.20 URÍAS Y BETSABÉ

3.20.1 SIGNIFICADO EN LA BIBLIA

Urías era el más fiel y valiente de los soldados del rey David, pero éste se enamoró locamente de su esposa *Betsabé* y *David* decidió librarse de *Urías* enviándolo a la primera línea de batalla para que muriera. Según la *ley de Moisés*, cometió un doble crimen: adulterio y asesinato.

Dios envió al profeta *Natán* para castigarle utilizando una parábola. *David* debía juzgar el castigo que merecería un hombre rico y dueño de mucho ganado que robó a un hombre pobre su única corderita, a la que amaba como a uno de sus hijos.

David dijo a *Natán* que ese hombre rico merecía pagar con la muerte y el mismo sufrimiento. *David* sin saberlo ejecutó su propia sentencia y *Natán* le respondió “*tú eres ese hombre*”.

David pidió perdón por su delito y fue perdonado por Dios, pero tuvo que pagar con terribles sufrimientos, como la muerte de algunos de sus hijos y disturbios en su reinado. Así sufrió, entre otros, la muerte del hijo que concibió con *Betsabé* cuando aún era la esposa de *Urias*, la violación de su hija *Tamar* por su medio hermano *Amón* y la traición de su hijo *Absalón*.

3.20.2 VERSOS EN LOS QUE SE CITA

Soliloquio del Duque en Acto III

«*El vicioso proceder*»

*de las mocedades mías
trajo el castigo, y los días
de mi tormento, aunque fue
sin gozar a Betsabé
ni quitar la vida a Urías.
¡Oh, traidor hijo! ¿Si ha sido
verdad? Porque yo no creo
que emprenda caso tan feo
hombre de otro hombre nacido»*

3.20.3 SIGNIFICADO EN LA OBRA

El duque de Ferrara que acababa de ser comparado con el rey David por su criado, ahora él mismo es el que evoca la trágica historia del rey *David* y su pecado contra *Betsabé* y *Urías*, al leer la carta anónima que le relata que su esposa y su hijo son amantes.

El Duque se autoinculpa de no haber actuado según la moral cristiana, cuando en su juventud, concibió un hijo fuera de las leyes del matrimonio, pero cree que no merece un castigo tan grande como el rey *David*, porque él no ha robado a una mujer casada, ni ha asesinado, como hizo *David* con *Urías*.

Por el contrario, su hijo *Federico* ha cometido la más grave de las deshonras contra un padre, robarle su propia esposa afrentando su honor individual y de gobernante del reino.

Pero el Duque aún alberga la esperanza de que la carta anónima no diga la verdad, porque no cabe en su corazón que su amado hijo *Federico* le haya traicionado con una afrenta tan fea, ni que se pueda traicionar de ese modo a la propia sangre (*hombre de otro hombre nacido*).

3.21 NATÁN Y ABSALÓN

3.21.1 SIGNIFICADO EN LA BIBLIA

Absalón era hijo del rey David, y considerado el hombre más hermoso del reino. Pero Dios castigó a *David*, como había anunciado el profeta *Natán*, por el asesinato de *Urías* y el robo de *Betsabé* con la traición de su hijo Absalón.

Absalón mató a su hermano mayor, *Amnón*, en venganza porque había violado a su hermana *Tamar*. El rey *David* prefirió no castigar a su hijo primogénito *Amnón* para no hacer pública la deshonra y *Absalón* fue enviado al exilio por el asesinato.

Más tarde *David* perdonó a *Absalón*, y volvió a la Corte, pero éste conspiró para ser proclamado rey, provocando una guerra civil en el pueblo de Israel. Además se cumplió la sentencia del profeta *Natán*: “*Absalón yació con las concubinas de David a pleno sol*”.

Pero *Absalón* perdió la última batalla, y en la huida se enredó con su hermosa cabellera en las ramas de un árbol y los enemigos le dieron muerte. *David*, a pesar de la traición, entró llorando en Jerusalén, como si él hubiese sido el vencido y gritando “¡*Absalón, hijo mío, Dios debía haberme dado la muerte en tu lugar!*”

3.21.2 VERSOS EN LOS QUE SE CITA

Soliloquio del Duque. Acto III

*«Ésta fue la maldición
que a David le dio Natán.
La misma pena me dan,
y es Federico Absalón,
Pero mayor viene a ser,
cielo, si así me castigas;
que aquéllas eran amigas,
y Casandra es mi mujer.»*

3.21.3 SIGNIFICADO EN LA OBRA

El duque de Ferrara continúa autoinculpándose por sus pecados, porque igual que la maldición del profeta *Natán* a *David* fue que su hijo *Absalón* le traicionaría y se acostaría con sus concubinas (*amigas*), su hijo le ha traicionado; pero aún es mayor su castigo, porque Federico se ha acostado con Casandra, que es su mujer y no su amiga o su concubina.

Lope de Vega lleva a la mente del duque, y por tanto a la del espectador, todos los elementos de la desgraciada historia de David: la violación de *Tamar*, el fratricidio de *Absalón*, la guerra civil provocada por su propio hijo, el dolor de David por *Absalón* la muerte del hijo a pesar de la traición... todos símbolos muy próximos a la tragedia que el mismo Duque está viviendo.

La mente del Duque está rota por el dolor, el tendrá que afrontar como esposo y como gobernante el castigo de Federico. Pero también sabe, que al igual que Absalón fue espejo de los pecados de David, Federico es su propio espejo.

3.22 ARTAXERXES –DARÍO - TORCUATO Y BRUTO

3.22.1 SIGNIFICADO EN LA Hª ANTIGUA

Artajerjes II fue un emperador persa desde el 404 a.C. hasta su muerte. Es considerado en la Historia Antigua como un rey benigno y afable, pero que no dudó en castigar con la muerte a su hermano y a su hijo cuando intentaron destronarle.

Darío I el Grande, emperador persa entre el 521 y el 485 a.C, acabó con todas las rebeliones contra el trono. Una vez pacificado el reino, fue un gran gobernante que impulsó el derecho, la organización administrativa, y las grandes obras como la construcción de Persépolis.

Torcouato, cónsul romano en el 347 a.C, fue proclamado por sus virtudes morales y militares *dictador* en tres ocasiones (gobierno extraordinario que confería autoridad suprema en los momentos difíciles, pero a su término tenían que rendir cuentas). Mandó ejecutar a su propio hijo cuando éste desobedeció una orden militar.

Bruto, senador romano que estuvo entre los que asesinaron en el 44 a.C. a *Julio César*, a pesar de que lo amaba como un hijo. *Marco Antonio* vengó la muerte de *César* pero honró a *Bruto* en sus funerales porque no había actuado por ambición, sino por el bien de Roma.

3.22.2 VERSOS EN LOS QUE SE CITA

Soliloquio del Duque en Acto III

*«...Pues tengo por cosa clara
que si hoy me quita la honra,
la vida podrá mañana.
Cincuenta mató Artaxerxes
con menos causa, y la espada
de Dario, Torcuato y Bruto
ejecutó sin venganza
las leyes de la justicia.»*

3.22.3 SIGNIFICADO EN LA OBRA

El duque de Ferrara, que en los versos anteriores había recordado *la Biblia* con la trágica historia de *David* cuando aún no tenía certeza de la traición de Federico, porque sólo disponía de la carta anónima, ahora ya sabe la verdad.

Se ha cerciorado escuchando, a escondidas, el diálogo de reproches entre los amantes cuando Federico anuncia a Casandra que va a pedir la mano de Aurora.

Si antes había recordado la Historia Sagrada, ahora recurre en su mente a la Historia Antigua, para armarse de valor y de argumentos para sí mismo.

El Duque se identifica con los grandes gobernantes del pasado, todos hombres justos, todos con grandes virtudes, pero ninguno tuvo piedad o dudó en matar a su *hermano, hijo o padre* por el bien de su Patria.

Así, el Duque va a ejecutar a los amantes amparándose en que está en juego la seguridad de la Patria y la honra del jefe de Estado.

4. La estructura métrica en la obra y propuesta de actividades

El teatro del *Siglo de Oro* se escribe en verso (la unidad rítmica menor de la poesía) formando estrofas (unión de dos o más versos) que comparten rima o algún elemento rítmico (igual o similar número de sílabas; disposición del acento, etc). Los autores del *Barroco* escribieron sus obras de teatro con una estructura métrica (medida de los versos) variada (polimetría).

Por lo general, la mayor parte de los diálogos poéticos de las obras de teatro se desarrollaban en versos octosílabos y endecasílabos, porque es el máximo que nuestra lengua admite sin sentir la necesidad de subdividir el verso y porque se ajusta a la musicalidad natural del castellano.

Por ello, las situaciones dramáticas no marcadas de modo particular se reparten entre el *romance*, la *redondilla* y la *quintilla*, que son los versos básicos de nuestro idioma y que no interrumpen el curso de la acción. Para embellecer las obras e indicar los cambios de estado anímico de los personajes, Lope y los demás autores del Siglo de Oro utilizaban cambios en la estructura métrica con otros tipos de estrofas (*tercetos, sonetos*, etc.). Los espectadores de la época que estaban acostumbrados a distinguirlos,

entendían que la acción adquiriría un *tono grave* o *solemne*, de *melancolía* o de *júbilo*, etc. según estos cambios.

En *El castigo sin venganza*, Lope de Vega se ajusta a la musicalidad propia de nuestra lengua y aplica, aunque no rígidamente, sus propios consejos del *Arte nuevo de hacer comedias*. Pero además, *El castigo sin venganza* destaca como una obra excepcional por la originalidad y cuidado especial con la que ha compuesto la estructura poética de conjunto; además ha introducido mayor abundancia de *tercetos* y *quintillas* que en otras obras, con los que logra un efecto dramático de una gran belleza y que ayudan a distinguir los cambios emocionales que viven los personajes.

A continuación presentamos una síntesis del tipo de estrofas que utiliza Lope en *El castigo sin venganza*, con ejemplos para que sirvan de ayuda al alumnado y sigan profundizando en la obra después de haber acudido a la representación.

4.2 QUINTILLAS

Estrofa de *cinco* versos, generalmente *octosílabos* con rima *consonante*, combinados a voluntad del poeta, pero con tres *limitaciones*: no puede quedar ningún verso suelto; no pueden rimar más de dos versos seguidos; los dos últimos no pueden formar pareado. Las combinaciones pueden ser, cinco: *aabba*, *aabab*, *abaab*, *abbab*, *ababa*.

FUNCIÓN	EJEMPLOS EN CASTIGO SIN VENGANZA
<p>Son útiles para caracterizar las emociones. Puede servir tanto para el reproche, el júbilo, las intenciones torvas, bajezas humanas, etc.</p>	<p style="text-align: center;"><u>Casandra a Federico final del Acto II</u></p> <p style="text-align: right;"><i>Entre agravios y venganzas</i> a</p> <p style="text-align: right;"><i>anda solícito Amor</i> b</p> <p style="text-align: right;"><i>después de tantas mudanzas</i> a</p> <p style="text-align: right;"><i>sembrando contra mi honor</i> b</p> <p style="text-align: right;"><i>mal nacidas esperanzas.</i> a</p>
<p>Lope de Vega utiliza las <i>quintillas</i> del cancionero tradicional con las innovaciones del verso italiano que introdujeron Boscán y Garcilaso.</p>	<p style="text-align: center;">.....</p> <p style="text-align: center;"><u>Federico a Casandra Acto II</u></p> <p style="text-align: right;"><i>Pues, señora, yo he llegado</i> a</p> <p style="text-align: right;"><i>perdido a Dios el temor</i> b</p> <p style="text-align: right;"><i>y al duque, a tan triste estado</i> a</p> <p style="text-align: right;"><i>que éste mi imposible amor</i> b</p> <p style="text-align: right;"><i>me tiene desesperado.</i> a</p>
<p>Lope reivindica esta estética contra la de Góngora, más especialmente contra sus discípulos.</p> <p>Lope ha descrito en quintillas algunos de los momentos más intensos de la obra, como las dudas de Casandra y el discurso completo en el que Federico le confiesa por fin su desesperado amor y que marcan el momento especialmente álgido del drama.</p>	<p style="text-align: center;">.....</p> <p style="text-align: right;"><i>En fin, señora, me veo</i> a</p> <p style="text-align: right;"><i>Sin mí, sin vos, y sin Dios.</i> b</p> <p style="text-align: right;"><i>Sin Dios, por lo que os deseo;</i> a</p> <p style="text-align: right;"><i>sin mí, porque estoy sin vos;</i> b</p> <p style="text-align: right;"><i>sin vos, porque no os poseo.</i> a</p>

4.3 SILVAS

Estrofa de una extensión indeterminada, con versos de *siete* y *once* sílabas combinados y rimados *libremente* en *consonante*, con gran diversidad de combinaciones en *aAbBcCdDeE*, *AbbAaCdDc*, *abcCDDBa*, *aABBccDEd*

Pueden dejarse algunos versos *sueltos*, *sin rima*.

La *silva* es de origen italiano y fue introducida en la lírica española en el *Renacimiento*.

FUNCIÓN	EJEMPLOS EN CASTIGO SIN VENGANZA
Es idónea para recoger los desordenes anímicos, arrebatos de celos o de ira, de júbilo desmedido, el éxtasis ante la belleza o de contemplación mística. También aparecen en diálogos que indican expresión de respeto y entre los amantes con tono distante y frío.	<u>Federico a Batín en Acto I</u>
	<i>Mi disgusto</i> a4
	<i>No me permite, como fuera justo,</i> A11
	<i>mas prisa y mas cuidado</i> b7
	<i>antes la gente dejo, fatigado</i> B11
	<i>de varios pensamientos</i> c7
Lope de Vega utiliza la silva para caracterizar el <i>salto de plano</i> que encadena la escena del Duque de ronda y la tristeza de Federico cuando va recoge recoger a la futura duquesa. Igualmente pone en silva mayor , el diálogo apremiante, tenso y receloso entre le Duque y su hijo antes de partir a la guerra.	<u>Diálogo entre el duque y Federico antes de partir a la guerra</u>
	<i>¿Cuándo te encubro yo conde mi pecho?</i> A11
	<i>Solo puedo decirte que sospecho</i> A11
	<i>Que con las guerras que en Italia tiene</i> B11
	<i>Si numeroso ejército previene</i> B11
	<i>Podemos presumir que hacerme intenta</i> C11
<i>General de la iglesia; que a mi cuenta</i> C11	
<i>También querrá que con dinero ayude</i> D11	
<i>Si no es que en la elección de intento mude</i> D11	

4.4 ROMANCES

Composición de de una serie indefinida de versos *octosílabos*, con rima *asonante* en los versos *pares*

FUNCIÓN	EJEMPLOS EN CASTIGO SIN VENGANZA
<p>Es la forma poética más característica y constante y de la literatura en lengua española.</p> <p>Si el romance es de origen culto suele poderse dividir con facilidad en grupos de cuatro versos como subestrofas.</p>	<p><u>Federico a Casandra en Acto I</u></p> <p><i>Señora porque yo pueda Hablaros con el respeto Que vuestra persona muestra, Decidme quien sois</i></p> <p><u>Batín al duque en Acto I,</u></p> <p><i>Vuestra alteza, gran señor, Reparta entre mi y el viento las albricias, porque a entre ambos se las debe de derecho Que no se cual de los dos</i></p>
<p>En el <i>Arte Nuevo</i>, Lope de Vega recomendaba “Las relaciones piden los romances”.</p> <p>Utiliza esta versificación a lo largo de toda la obra, en todo tipo de momentos: como cuarteto Federico y Casandra se dan a conocer o en el dramático final.</p>	<p><u>Soliloquio del duque en Acto III</u></p> <p><i>... No es venganza de mi agravio que yo no quiero tomarla en vuestra ofensa, y de un hijo ya fuera bárbara hazaña. Éste ha de ser un castigo</i></p>

4.7 DÉCIMAS

Estrofa de **diez** versos *octosílabos* que agrupa *dos quintillas* como semiestrofas.

Por lo general rima en *abbaaccdda*.

Ha sido una de las estrofas predilectas de los poetas de la Generación del Veintisiete.

FUNCIÓN	EJEMPLOS EN CASTIGO SIN VENGANZA
<p>Es una estrofa marcada, recoge la subida de la tensión emocional íntima y profunda (desde la crueldad, la ambición, situaciones galantes, de amor, etc.).</p> <p>Tiene la facultad de suspender el tiempo y el espacio en un momento en el que también se suspende la acción.</p> <p>En el <i>Arte Nuevo</i>, Lope de Vega recomendaba "las décimas son buenas para quejas"</p> <p>Aunque Lope las empleó para escenas de distinto signo emocional, pero marcadas siempre por su importancia.</p>	<p><u>Casandra a Federico en Acto I</u></p> <p><i>Aun no acierto a encarecer</i> a</p> <p><i>el haberos conocido;</i> b</p> <p><i>poco es lo que había oído</i> b</p> <p><i>para lo que vengo a ver.</i> a</p> <p><i>El hablar, el proceder</i> a</p> <p><i>a la persona conforma,</i> c</p> <p><i>hijo y mi señor, de forma</i> c</p> <p><i>que muestra en lo que habéis hecho</i> d</p> <p><i>cuál es el alma del pecho</i> d</p> <p><i>que tan gran sujeto informa.</i> a</p>

<p>En este ejemplo, los criados <i>Batín</i> y <i>Lucrecia</i> hablaban momentos antes en <i>romance</i>, pero al entrar Casandra se pasa del romance a la décima, más propia para el tema de amor y para marcar la situación social de los hablantes.</p> <p>Igualmente, el marqués estaba hablando con su criado en <i>romance</i> pero se pasa a décimas cuando aparece Aurora para expresarle sus quejas de amor.</p>	<p><u>Marqués a Aurora en Acto</u></p> <p style="text-align: center;">II</p> <p><i>Aurora del claro día</i> a <i>en que te dieron mis ojos,</i> B <i>con toda el alma en despojos,</i> b <i>la libertad que tenía;</i> a <i>Aurora, que el sol envía</i> a <i>cuando en mi pena anochece,</i> c <i>por quien ya cuanto florece</i> c <i>viste colores hermosas,</i> d <i>pues entre perlas y rosas</i> d <i>de tus labios amanece;</i> c</p>
---	---

4.8 LIRAS

Estrofa con un total de *cuatro a siete* versos, aunque, la forma más usual es de cinco versos. Está compuesta, generalmente, de tres versos heptasílabos (siete sílabas) y dos endecasílabos (once sílabas) generalmente con rima a7 B11 a7 B11 c7 C11.

FUNCIÓN	EJEMPLOS EN CASTIGO SIN VENGANZA
<p>Se utilizan para expresar la exaltación, el dolor, o la ausencia.</p> <p>Es de origen italiano y fue introducida en la lírica española por Garcilaso.</p>	<p style="text-align: center;">Soliloquio del duque Acto III</p> <p><i>No sé cómo he podido</i> a7 <i>mirar, conde traidor, tu infame cara.</i> B11 <i>¡Qué libre! ¡Qué fingido</i> a7 <i>con la invención de Aurora se repara.</i> B11 <i>para que yo no entienda</i> c7 <i>que puede ser posible que me ofenda!</i> C11</p> <p><i>Lo que más me asegura</i> a7 <i>es ver con el cuidado y diligencia</i> B11 <i>que a Casandra murmura.</i> a7 <i>que le ha tratado mal en esta ausencia;</i> B11 <i>Que piensan los delitos</i> c7 <i>Que callan cuando están hablando a gritos</i> C11</p> <p>Lope de Vega ha escrito en lira de seis versos el <i>soliloquio del duque</i>, para marcar el cambio entre el diálogo anterior, en el que el Duque acaba de poner a prueba a su hijo, mediante el tono solemne de versos en romance. Pero cuando se marcha su hijo, enfurecido y conociendo ya su traición pasa a <i>liras</i>, con los que acentúa la sensación de su dolor.</p>

4.9 SONETO

El soneto clásico es una composición de arte mayor, de *catorce* versos, generalmente *endecasílabos*, distribuidos en *dos cuartetos* y *dos tercetos* (o variantes).

La estructura métrica es, generalmente, en los cuartetos de ABBA ABBA y en los tercetos de CDE CDE.

Admite gran variedad de temas: amorosos, religiosos, patrióticos, incluso satíricos y burlescos.

FUNCIÓN	EJEMPLOS EN CASTIGO SIN VENGANZA
<p>El soneto en el teatro en verso se recomienda para los soliloquios y las transiciones. Posee una fuerte capacidad de suspender el tiempo, de modo que se trasmita un <i>pensamiento</i> o <i>emoción</i> en los dos <i>cuartetos</i> y se concluye en los dos <i>tercetos</i>.</p> <p>“En el <i>Arte Nuevo</i>, Lope de Vega recomendaba</p> <p>El soneto está bien en los que aguardan”.</p> <p>Lope lo expresa en el doble sentido de aguardar (esperar) y también en el de abrigar alguna esperanza, especialmente la amorosa.</p>	<p style="text-align: center;">Monólogo de Federico Acto II</p> <p><i>¿Qué buscas, imposible pensamiento?</i> A <i>Bárbaro, ¿qué me quieres? ¿Qué me incitas?</i> B <i>¿Por qué la vida sin razón me quitas,</i> B <i>donde volando aun no te quiere el viento?</i> A</p> <p><i>Detén el vagaroso movimiento;</i> A <i>que la muerte de entrambos solícitas.</i> B <i>Déjame descansar, y no permitas</i> B <i>tan triste fin a tan glorioso intento.</i> A</p> <p><i>No hay pensamiento, si rindió despojos,</i> C <i>que sin determinado fin se aumente,</i> D <i>pues dándole esperanzas, sufre enojos.</i> C</p> <p><i>Todo es posible a quien amando intente;</i> D <i>y sólo tú naciste de mis ojos,</i> C <i>para ser imposible eternamente.</i> D</p>
<p>Federico describe la obsesión amorosa. Le pide al pensamiento que no le incite porque es un amor imposible.</p> <p>Pero concluye que “aguarda” una secreta esperanza, pues <i>todo es posible</i> para el que lo intenta.</p>	

5. Figuras literarias en la obra y propuesta de actividades

La lengua literaria logra una desviación del uso normal del lenguaje por medio de variados recursos expresivos (reiteración o repetición de elementos, intensificación etc.) para producir un efecto estético y así dar un significado más profundo y bello a las palabras y al mensaje del poema. El lenguaje literario, frente a la rutina del lenguaje normal, explora intencionadamente las distintas posibilidades que le ofrece la lengua y la transforma por medio de estos recursos estilísticos y logrando un nuevo modo de comunicar emociones y sensaciones.

A continuación, presentamos una descripción de algunos recursos estilísticos que Lope de Vega ha utilizado en *El castigo sin venganza*, que al descubrirlos permitirán un mayor disfrute de la misma. Por tanto no se trata de memorizar o aprender las figuras literarias que se explican sino de ayudar a seguir buscando nuevos mensajes escondidos en la obra o reparar en aquellos que les interesen de forma especial.

Figuras literarias de nivel fónico. Tienen la finalidad de conseguir un mensaje más bello y expresivo. Destacamos a modo de ejemplo la Aliteración y la Onomatopeya.

FIGURAS	DEFINICIÓN	EJEMPLOS EN CASTIGO SIN VENGANZA
ALITERACIÓN	Repetición de dos o más sonidos iguales o parecidos en dos o más palabras consecutivas.	Casandra a Lucrecia en Acto II No hay altezas con tristeza, y más si bajezas son.
ONOMATOPEYA	Imitación, mediante el lenguaje, de sonidos reales o que sugieren la acción que significan.	Federico al Duque en Acto II <i>Señor, cuando centellas rutilantes escupe alguna fragua, y el que fragua quiere apagar las llamas resonantes, moja las brasas de la ardiente fragua...</i> (Federico trata de describir los celos mediante imágenes de llamaradas y fuego que sugieren sus sonidos y su fuerza abrasadora).

Figuras literarias de repetición de términos idénticos. Son muy importantes en el lenguaje escénico de Lope de Vega para recoger las dudas,

incertidumbres o reacciones violentas del personaje dramático. Son recursos que *rompen* la estructura normal de la frase, bien porque se añaden elementos, se suprimen, repiten o se cambia el orden, entre ellas. Entre otras que se pueden analizar: Anáfora, Anadiplosis, Antanacsis, Epanadiplosis, Gradación, Reduplicación, Repetición, Polipote y Sinonimia.

FIGURAS	DEFINICIÓN	EJEMPLOS EN CASTIGO SIN VENGANZA
ANÁFORA	Repetición de las primeras palabras de un verso para remarcar una idea, para conseguir efectos emocionales y sonoros.	<u>Casandra explica a Federico las noches de su padre con prostitutas Acto II</u> <i>Allí se deja la fama, allí los laureles y arcos, los títulos y los nombres de sus ascendientes claros, allí el valor, la salud...</i>
ANADIPLOSIS (CONCATENACIÓN)	Repetición de la misma palabra o grupo de palabras al final de un verso y al comienzo del siguiente . Si es continuada se llama <i>concatenación</i> .	<u>Federico a Casandra Acto II</u> <i>En fin, señora, me veo sin mí, sin vos, y sin Dios. Sin Dios, por lo que os deseo; sin mí, porque estoy sin vos; sin vos, porque no os poseo.</i>
ANTANACLASIS (EQUÍVOCO)	Uso del valor polisémico de algunas palabras. Se repite el significante (o cuerpo fónico de la palabra) pero en cada aparición el significado es distinto.	<u>Soliloquio del Duque en Acto III</u> <i>Sin (INSTRUMENTO tormento DE TORTURA) han confesado... pero sin (DOLOR); tormento que claro está que soy yo a quien el (CASTIGO) tormento han dado</i>

FIGURAS	DEFINICIÓN	EJEMPLOS EN CASTIGO SIN VENGANZA
EPANADIPLOSIS	Repetición al principio y final de uno o dos versos, consecutivos, la misma palabra	<u>Soliloquio de Casandra en Acto II</u> <i>Porque en el mundo no hubiera hombre con honra si fuera ofensa pensar la ofensa.</i>
GRADACIÓN	Crea un escalonamiento - ascendente o descendente- en diversos niveles. A la gradación ascendente, como al punto más alto de la misma, se denomina clímax.	<u>Federico a Casandra en Acto II:</u> <i>Tú me engañas, yo me abraso; tú me incitas, yo me pierdo; tú me animas, yo me espanto; tú me esfuerzas, yo me turbo; tú me libras, yo me enlazo...</i>
REDUPLICACIÓN (GEMINACION)	Repetición de palabras inmediatas que subrayan la idea que preocupa u obsesiona al personaje.	<u>Federico describe a Batín su angustia en Acto I</u> <i>...si yo decirte pudiera mi mal, mal posible fuera, y mal que tuviera fin. Pero la desdicha ha sido que es mi mal de condición...</i>
REPETICIÓN DISEMINADA	Repetición de palabras como hilo conductor del pensamiento.	<u>Federico a Casandra en Acto II reiterando su culpa y su soledad</u> <i>¿Qué habemos de hacer los dos, pues a Dios por vos perdí, después que os tengo por dios, sin Dios, porque estáis en mí, sin mí, porque estoy sin vos?.</i>

FIGURAS	DEFINICIÓN	EJEMPLOS EN CASTIGO SIN VENGANZA
PARONOMASIA	Proximidad de palabras que tienen sonidos iguales o parecidos pero significados distintos.	<p><u>El Duque a Batín en Acto I</u> <i>Esa paz, Batín amigo, es la nueva (noticia) que agradezco; y que traiga gusto el conde, fuera de ser nueva (novedad) es nuevo (insólito).</i> (El duque agradece que le traiga noticias del accidente del río, la novedad es que se lleve bien su hijo con Casandra, siendo insólito para él porque hasta entonces estaba en desacuerdo con la boda).</p>
POLÍPOTE	Modificación de palabras sin producir cambios semánticos importantes, sino solamente una modificación morfológica (cambios de los accidentes gramaticales).	<p><u>Soliloquio: Casandra, Acto II</u> <i>Hasta ahora no han errado ni mi honor ni mi sentido, porque lo que he consentido, ha sido un error pintado. Consentir lo imaginado, para con Dios es error mas no para el deshonor; que diferencian intentos el ver Dios los pensamientos y no los ver el honor.</i></p>
SINONIMIA	Sitúa en cada verso una palabra distinta en cuanto al significante pero igual en cuanto al significado.	<p><u>Federico a Batín en Acto II</u> <i>Yo me muero sin remedio, mi vida se va acabando (MUERTE) como vela, poco a poco y ruego a la muerte en vano que no aguarde a que la cera llegue al último (MUERTE) desmayo sino que con breve soplo cubra de noche mis (MUERTE) años</i></p>

Figuras literarias de posición o desviación del orden habitual. Entre otras: Enálage, Hipérbaton, Retruécano y Paralelismo.

FIGURAS	DEFINICIÓN	EJEMPLOS EN CASTIGO SIN VENGANZA
ENÁLAGE (CAMBIO)	Utiliza una palabra con una función sintáctica que no le es propia.	<u>Federico a Casandra en Acto II</u> <i>No es Aurora; que es engaño.</i> (El adjetivo <i>engaño</i> ejerce la función de atributo, como si se tratara de un sustantivo).
HIPÉRBA-TON	Cambia el orden normal de las palabras en la oración (Sujeto-Verbo-Complementos) para darle más belleza y dramatismo a la expresión.	<u>Casandra a Lucrecia en Acto II:</u> “ <i>De que es casado olvidado</i> ” (olvidado de que está casado) <u>Casandra a Federico para explicarle que su padre no se acuesta con ella:</u> “ <i>Pedazos de honor sembrando</i> ”. (sembrando pedazos de honor)
PARALELISMO	Distribución de los elementos de la oración “en paralelo” en cuanto a longitud, formas gramaticales, estructuras sintácticas o cadencias rítmicas.	<u>Batín a Federico en Acto I</u> <i>¿No era mejor para ti esta clavellina fresca, esta naranja en azahar toda de pimpollos hecha...</i>
RETRUÉCANO	Palabras o expresiones iguales que se cruzan reforzando el sentido.	<u>Casandra en Acto II</u> <i>Hallo mi culpa menor, porque hace menor la culpa ser la disculpa mayor.</i>

Figuraras literarias de amplificación. Se producen cuando aparecen elementos que aportan más información acerca de un tema, entre otras la Enumeración y la Descripción.

FIGURAS	DEFINICIÓN	EJEMPLOS EN CASTIGO SIN VENGANZA
ENUMERACIÓN	<p>Acumulación sucesiva de hechos, atributos, conceptos e imágenes referidos a una misma idea.</p>	<p><u>El Duque a sus criados en Acto I</u></p> <p><i>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...</i></p>
DESCRIPCIÓN	<p>Presentación de un hecho de modo vivo.</p>	<p><u>Casandra a su criada en Acto I</u></p> <p><i>Porque cuando yo quisiera, fingiendo alguna invención volver a Mantua, estoy cierta que me matara mi padre, y por toda Italia fuera fábula mi desatino... fuera de que no pudiera casarme con Federico...</i></p> <p>(Describe el terrible destino que tendría si se volviera a Mantua y deshiciera el matrimonio con el Duque.)</p>

Figuras Literarias De Omisión. Persiguen el fin opuesto a las figuras de *amplificación*, pues consisten en la **economía** de elementos normalmente necesarios en la oración, entre otros ejemplos: Asíndeton, Elipsis, Eufemismo, Perífrasis y Reticiencia.

FIGURAS	DEFINICIÓN	EJEMPLOS EN CASTIGO SIN VENGANZA
ASÍNDETON	Elimina nexos sintácticos, generalmente conjunciones, entre términos que deberían ir unidos, para producir sensación de movimiento y dinamismo.	Casandra a Federico en Acto I <i>Mar el río, nave el coche...</i> (La eliminación de la conjunción y , contribuye a intensificar la fuerza expresiva y el movimiento.)
ELIPSIS	Omisión de una o varias palabras sin impedir la comprensión de lo expresado.	El duque a sus invitados a la boda en Acto I <i>No diga el largo camino que he sido dos veces necio, y (QUE) Amor (NO DIGA) que no estimo el bien, pues no le agradezco el tiempo...</i>
EUFEMISMO	Sustitución de términos que tienen connotaciones, desagradables, indecorosas o malsonantes por otros más delicados o inofensivos.	Aurora al Marqués en Acto III <i>Pareciome que el espejo que los abrazos repite, por no ver tan gran fealdad oscureció los alindes...</i> (Evita decir que ha visto hacer el amor a través de un espejo) El Marqués a Aurora en Acto II <i>¿Cómo quieres que se limpie tan fea mancha sin sangre...</i> (Evita decir la palabra incesto).

<p>PERÍFRASIS (CIRCUNLOQUIO)</p>	<p>Rodeo de palabras para algo que no se desea nombrar.</p>	<p><u>Federico a Batín sin nombrar el amor como causa de su angustia en Acto II</u> <i>Tal estoy, que no me atrevo ni a vivir ni a morir ya, por ver que el vivir será volver a morir de nuevo. Y si no soy mi homicida, es por ser mi mal tan fuerte, que porque es menos la muerte, me dejó estar con la vida.</i></p>
<p>RETICENCIA</p>	<p>Deja incompleta una frase o una idea para destacar más lo que se calla que lo que se dice.</p>	<p><u>Lucrecia a Casandra en Acto I</u> <i>Lucrecia: si tu medieras licencia, Mi pareceres te diría... Pues yo digo...</i></p>

Figuras literarias de apelación. Se producen cuando el emisor llama, invoca o imprec a un receptor presente o imaginado, entre ellas: Apóstrofe, Exclamación, Execración, Imprecación, Interrogación y Optación

FIGURAS	DEFINICIÓN	EJEMPLOS EN CASTIGO SIN VENGANZA
APÓSTROFE (INVOCACIÓN)	<p>Expresión de sentimientos del alma. El hablante se dirige con vehemencia a sí mismo, a una persona fallecida o ausente, a figuras que pueden ser mitológicas, históricas, imaginarias, conceptos abstractos, etc.</p> <p>Común en las plegarias y en los soliloquios.</p>	<p><u>Soliloquio del Duque en Acto III rogando al dios Amor que le comprenda</u></p> <p><i>¿Qué quieres, Amor? ¿No ves que Dios a los hijos manda honrar los padres, y el conde su mandamiento quebranta? Déjame, Amor, que castigue a quien las leyes sagradas contra su padre desprecia...</i></p>
EXCLAMACIÓN RETÓRICA	<p>Emoción intensa de temor, dolor, júbilo o sorpresa. Puede llevar o no los signos exclamativos.</p>	<p><u>Soliloquio del Duque en Acto III al leer la carta delatora</u></p> <p><i>¡Oh, fieras letras villanas! Pero díreisme que sepa que no hay maldad que no quepa en las flaquezas humanas...</i></p> <p><u>Casandra a Federico Acto III al verse abandonada por su amante</u></p> <p><i>¡Ay, desdichadas mujeres! ¡Ay, hombres falsos sin fe!</i></p>

EXECRACIÓN	Demuestra una pasión tan intensa que culmina en desear males para sí mismo.	<u>Soliloquio de Federico en Acto II</u> <i>Y si muriera quisiera poder volver a vivir mil veces, para morir cuantas a vivir volviera...</i>
IMPRECACIÓN	Maldición que se lanza contra alguien con el vivo deseo de que le sobrevenga un mal.	<u>Soliloquio del Duque al descubrir la traición de su hijo en Acto III</u> <i>Pero si me has ofendido, ¡oh, si el cielo me otorgara, que, después que te matara, de nuevo a hacerte volviera, pues tantas muertes te diera, cuantas veces te engendrara.</i>
INTERROGACIÓN RETÓRICA	Pregunta lanzada más para enfatizar que para exigir respuesta.	<u>Aurora a Casandra en Acto II</u> <i>¿En qué jardín, en qué fuente no me dijo el conde amores? ¿Qué jazmines o qué flores no fueron mi boca y frente?.</i>
OPTACIÓN (DEPRECACIÓN)	Expresa un deseo ardiente o un sentimiento del alma. Si el deseo se expresa bajo la forma de un ruego recibe el nombre de deprecación.	<u>Soliloquio de Federico en Acto II</u> <i>¡Ay cielo!, en tanto que muero Fénix, poned a tanta llama descanso, pues otra vida me espera...</i>

Figuras literarias de nivel léxico-semántico. Son recursos mediante los cuales se hace tomar a una palabra una significación que no es su significación propia (tropos, giro o vuelta). A estas figuras se las considera la **suprema fuerza creadora en el lenguaje**. Entre otros ejemplos veremos: Alegoría, Antonomasia, Comparación (Símil), Metáfora, Metonimia, Símbolo y Sinestesia.

FIGURAS	DEFINICIÓN	EJEMPLOS EN CASTIGO SIN VENGANZA
ALEGORÍA	Serie de símbolos o de metáforas para expresar una significación oculta o simbólica.	<p><u>El marqués a Aurora Acto III</u> <i>Que si se arroja en el mar con el dolor insufrible de los hijos que le quitan los cazadores, el tigre/ cuando no puede alcanzarlos/ ¿qué hará el ferrarés Aquiles / por el honor y la fama?</i> (La furia y la potencia del tigre y del guerrero Aquiles se encadenan alegóricamente para imaginar la terrible reacción del Duque)</p>
ANTONOMASIA	Atributo que sustituye el nombre propio por una perífrasis o un apelativo que se ha convertido en su rasgo tipificador	<p><u>Distintos momentos de la obra</u> <i>Duque = Luis de Ferrara. Jefe de Estados Pontificios = Papa, Pontífice, Pastor de Roma</i> Lope de Vega no le ha dado nombre propio al <i>Duque</i> hasta que no está a punto de concluir la obra, para destacar que el Duque es el señor por antonomasia, al igual que el Jefe del Vaticano es el <i>Papa</i>.</p>
COMPARACIÓN (SÍMIL)	Compara, de forma expresa, un hecho real con otro imaginario de cualidades análogas Tienen que aparecer partículas comparativas: <i>como, tal, así, parecido a, igual que, etc.</i> Si suprimimos esta partícula nace la metáfora.	<p><u>El Marqués a Aurora en Acto II como Tántalo</u> <i>estaré entre la duda y la fe...</i> (Tántalo explica su disposición a sufrir por su amor) <u>Batín a Federico en Acto I</u> <i>Paréceme una azucena que está pidiendo al aurora...</i> (Cassandra es comparable a la belleza y blancura de la flor)</p>

METONIMIA	Sustitución de una expresión semánticamente más amplia por otra semánticamente más restringida o al revés. En psicoanálisis, la metonimia es uno de los dos procesos psíquicos, usados por el inconsciente para manifestarse	<u>Federico en distintos momentos de la obra</u> ("Traslada" el significado de la figura de su padre el Duque gobernante de Ferrara, hacia otro significado que está relacionado y que su mente puede tolerar mejor (Zeus/ Júpiter, gobernante del cielo y padre de los dioses.)																		
SÍMBOLO	Figura cercana a la metáfora (todo símbolo es una metáfora, aunque no todas las metáforas son símbolos). Sustituye una idea abstracta por un elemento concreto	<u>Ejemplos en distintos momentos de la obra</u> <table border="0"> <thead> <tr> <th data-bbox="794 757 927 824"><u>Idea abstracta</u></th> <th data-bbox="1034 757 1150 790"><u>Símbolos</u></th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td data-bbox="794 824 927 891">Tristeza de Federico</td> <td data-bbox="1002 824 1182 857">Sauces en el río</td> </tr> <tr> <td data-bbox="794 891 927 958">Soberbia derribada</td> <td data-bbox="970 891 1214 958">Belerofonte, Faetonte, Icaro</td> </tr> <tr> <td data-bbox="794 958 927 992">Engaño</td> <td data-bbox="1010 958 1174 992">Sinón y Ulises</td> </tr> <tr> <td data-bbox="794 992 927 1059">Atrevimiento temerario</td> <td data-bbox="1002 992 1182 1025">Faetonte, Jasón</td> </tr> <tr> <td data-bbox="794 1059 927 1126">Guerra, violencia</td> <td data-bbox="994 1059 1190 1093">Caballo de troya.</td> </tr> <tr> <td data-bbox="794 1126 927 1160">Paciencia</td> <td data-bbox="994 1126 1190 1160">Labán y Tántalo</td> </tr> <tr> <td data-bbox="794 1160 927 1227">Furia y potencia</td> <td data-bbox="1042 1160 1142 1193">Aquiles</td> </tr> <tr> <td data-bbox="794 1227 927 1294">Heroísmo y dolor</td> <td data-bbox="1050 1227 1134 1261">Héctor</td> </tr> </tbody> </table>	<u>Idea abstracta</u>	<u>Símbolos</u>	Tristeza de Federico	Sauces en el río	Soberbia derribada	Belerofonte, Faetonte, Icaro	Engaño	Sinón y Ulises	Atrevimiento temerario	Faetonte, Jasón	Guerra, violencia	Caballo de troya.	Paciencia	Labán y Tántalo	Furia y potencia	Aquiles	Heroísmo y dolor	Héctor
<u>Idea abstracta</u>	<u>Símbolos</u>																			
Tristeza de Federico	Sauces en el río																			
Soberbia derribada	Belerofonte, Faetonte, Icaro																			
Engaño	Sinón y Ulises																			
Atrevimiento temerario	Faetonte, Jasón																			
Guerra, violencia	Caballo de troya.																			
Paciencia	Labán y Tántalo																			
Furia y potencia	Aquiles																			
Heroísmo y dolor	Héctor																			
SINESTESIA	Traslada sensaciones físicas a sensaciones internas o atribuye un sentido cualidades de otro (ver sonidos, oír colores, etc.)	<u>Aurora a Casandra en Acto II</u> <i>¡Qué tibio consuelo das a mis ardientes celos!</i> (Expresa mediante un sentido físico, la temperatura que no puede medirse en sus emociones internas).																		

FIGURAS	DEFINICIÓN	EJEMPLOS
<p>METÁFORA</p>	<p>Palabras con un sentido figurado, con el objetivo de establecer una comparación implícita entre dos cosas que poseen algún aspecto de semejanza entre ellas. No aparece el elemento real ni la partícula comparativa, solo está el elemento imaginado.</p> <p>Lope utiliza metáforas petrarquistas frecuentes en la literatura de la época. Así nieve, cristal, espuma, plata, perla, etc. son significados de blanco. Las flores (clavellinas, azucenas) son un medio de la sublimación de la belleza de la amada y fomentan en el espectador referencias de colores y olores.</p> <p>Es común comparar a al hijo amado y a la dama con cuerpos celestes, sobre todo con el sol y con la aurora (amanecer).</p> <p>Casandra explica a Lucrecia mediante la metáfora de Argel que se siente esclava y no esposa del "harén" del Duque y después asimila el Duque con un caballo, como símbolo de libertad sexual.</p> <p>La mano que Federico besa a Casandra en la ceremonia del besamanos y la que le pide en el éxtasis de su amor, es una metáfora erótica del Barroco que simboliza el cuerpo de la mujer, sin hacerlo explícito.</p> <p>Ricardo compara al Duque con un león, poderoso, fiero y temible. Federico también había comparado a Casandra, cuando aún no la conocía, con un león que le impediría heredar el trono.</p>	<p>Federico a Batín Acto I</p> <p><i>Han de heredar sus hijos sus estados, y yo escudero vil, traer en brazos algún león que me ha de hacer pedazos</i></p> <p>Casandra a Lucrecia en Acto II</p> <p><i>Para que me saque libre del Argel de su palacio.</i></p> <p>Casandra a Lucrecia en Acto II</p> <p><i>Como se suelta al estruendo un arrogante caballo del atambor, porque quiero usar de término casto, que del bordado jaez va sembrando los pedazos...</i></p> <p>Federico a Casandra en Acto II</p> <p><i>Sola una mano suplico que me des; dame el veneno que me ha muerto.</i></p> <p>Ricardo a Batín habla de la victoria del Duque en la guerra. Acto III</p> <p><i>Porque el león de la Iglesia pudo con solo un bramido dar con sus armas en tierra..."</i></p>

Figuras literarias de sustitución con desplazamiento del valor semántico. Entre otras: Antítesis, Diáfora, Epíteto, Hipérbole, Ironía y Sarcasmo, Lítote, Mimesis, Oxímoron, Paradoja y Prosopopeya.

FIGURAS	DEFINICIÓN	EJEMPLOS EN CASTIGO SIN VENGANZA
ANTÍTESIS (CONTRASTE)	Relaciona dos palabras que se oponen entre sí. (antónimos) o frases de significado contrario.	Federico a Batín en Acto II <i>Y si muriera quisiera poder volver a vivir...</i>
DIÁFORA (JUEGO DE PALABRAS)	Utilizar dos o más palabras que o se pronuncian igual, pero con distintos significados.	Diálogo Casandra y el Duque hablando de Federico en Acto III: Casandra: <i>Un retrato</i> (ejemplo) <i>vuestro ha sido.</i> Duque: <i>Ya sé que me ha retratado</i> (suplantado en la cama)
EPÍTETO	Adjetivo para embellecer o resaltar una cualidad.	Los Epítetos positivos aparecen con más frecuencia en el Acto I: <i>nieve pura, ardiente siesta, clavellina fresca, naranja en azabara, bella dama, blanca mano, etc.</i> A medida que se acrecienta la tragedia aumentan los Epítetos Negativos. <i>necia imaginación, necia fantasía, viciosos regalos, vil descortesía, amante ciego, brava tiranía, cobarde, mal nacido, perro, infame etc.</i>
HIPÉRBOLE	Exageración para dar a las palabras una mayor intensidad o emoción	Federico a Batín en Acto I Primero <i>que puedas adivinarlo, habrá flores en el cielo, y en este jardín estrellas.</i> Federico a Casandra en Acto II <i>Y si muriera quisiera poder volver a vivir mil veces, para morir cuantas a vivir volviera.</i>

FIGURAS	DEFINICIÓN	EJEMPLOS EN CASTIGO SIN VENGANZA
IRONÍA Y SARACASMO	Expresa, con humor, una burla fina y disimulada, dando a entender lo opuesto de lo que se dice. Si la intención es hiriente hablamos de sarcasmo	<u>Ironía del Duque a Federico en Acto III</u> <i>¿Sientes que madre la llame? Pues dícneme que en mi ausencia, de que tengo gusto (disgusto) grande, estuvisteis muy conformes. Sarcasmo de Batín en Acto III Cierto, señor, que pudiera decir que igualó en la paz tus hazañas en la guerra. (Mientras el Duque hacía la guerra, Federico hacía el amor con su esposa)</i>
LÍTOTE	Negar o afirmar lo contrario	<u>Duque Acto III</u> <i>¡Necio quien de ellas se fía, discreto quien las alaba! (Pensamiento del Duque sobre las mujeres al descubrir la traición)</i>
MÍMESIS	Devuelve las palabras del interlocutor ante situaciones de turbación pero también de burla o para superar sus argumentos.	<u>Diálogo de Aurora y Casandra en Acto II</u> <i>Aurora: Larga plática ha tenido vuestra alteza con el conde. ¿Qué responde? Casandra: Que responde a tu amor agradecido. Diálogo de los amantes en Acto II Casandra: Yo voy muriendo por ti. Federico: Yo no, porque ya voy muerto.</i>
OXÍMORON	Se unen dos conceptos que, desde un punto de vista lógico, se excluyen, pero que en el contexto se convierten en compatibles.	<u>Casandra a Federico en Acto I</u> <i>Dicha ha sido haber errado el camino que seguí, pues más presto os conocí por yerro tan acertado. (Expresa la contradictoria emoción entre haber tenido un accidente en el río con la alegría, pero gracias a él haber conocido a Federico).</i>
PARADOJA	Contraste de ideas ya que primero se afirma y luego se niega.	<u>Batín a Federico en Acto II</u> <i>Ser las mujeres traidoras fue de la naturaleza invención maravillosa...</i>

FIGURAS	DEFINICIÓN	EJEMPLOS EN CASTIGO SIN VENGANZA
<p>PERSONIFICACIÓN (PROSOPOPEYA)</p>	<p>Representación de objetos inanimados o de ideas abstractas como seres vivientes o con cualidades humanas.</p>	<p>Batín a Lucrecia en Acto I <i>Pienso que fue treta suya (del río)</i> <i>por tener ninfas tan bellas.</i> <i>Federico al Duque en Acto II</i> <i>Y arde el fuego voraz lamiendo el agua.</i> <i>Aurora al Marqués en Acto III</i> <i>Pareciome que el espejo</i> <i>que los abrazos repite</i> <i>por no ver tan gran fealdad</i> <i>oscureció los alindes...</i> <i>El espejo donde se está reflejando la</i> <i>escena le parece que se oscureció</i> <i>asustado ante un delito tan grave.</i></p>

Figuras literarias de pensamiento descriptivas de personas, objetos y lugares. Puede adquirir formas distintas, como las que vemos a continuación: Etopeya, Topografía, Prosopografía, Retrato.

FIGURAS	DEFINICIÓN	EJEMPLOS EN CASTIGO SIN VENGANZA
ETOPEYA	Describe caracteres morales y espirituales de una persona.	Batín a Federico en Acto I <i>Ya de tu padre el proceder vicioso, de propios y de extraños reprendido quedó a los pies de la virtud vencido</i> El Duque describe la valía moral de Aurora . Acto III <i>Pues, Aurora, en gentileza entendimiento y valor, ¿no vence al marqués?</i>
PROSOPOGRAFÍA	Descripción de una persona en su aspecto exterior .	Lope de Vega no ha realizado descripciones físicas de los personajes, apenas sabemos de ellos algunos datos como que son jóvenes o viejos, apuestos los galanes y bellas las damas. Ha destacado por el contrario sus caracteres psicológicos de una forma magistral y poco común en el teatro del Barroco.
RETRATO	Presenta los caracteres físicos y también morales de una persona	Batín habla de su padre a Federico en Acto I <i>Pues toda su mocedad ha vivido indignamente, fábula siendo a la gente su viciosa libertad...</i> (Alusión de que el Duque ya no es joven, pero que desde su juventud ha vivido libremente y sin casarse).

<p style="text-align: center;">TOPOGRAFÍA</p>	<p>Descripción de un lugar físico, que en la poesía está asociado a los sentimientos. Cada personaje describe el lugar según sus emociones.</p> <p>Para Federico, antes de conocer a Casandra, el lugar es un espacio melancólico que revive el dolor de ir a buscar a su futura madrastra, siendo este hecho el que le separa del trono. Para Casandra, cuando acaba de conocer a Federico, es un lugar apartado y peligroso para una dama y se exculpa por su atrevimiento. Pero después el río será el mar donde ha descubierto la pasión amorosa y el accidente de su coche un presagio de la <i>diosa Fortuna</i>.</p> <p>Para Batín es simplemente un espacio peligroso y molesto, lleno de arena y fango. Con el que ironiza sobre las ninfas que viven en el río (las propias mujeres que no han sido prudentes).</p> <p>Para el Marqués es un lugar que ha causado un accidente que ha podido poner en peligro su misión de custodiar a su prima desde Mantua a Ferrara.</p>	<p><u>Federico describe el paisaje mezclando su melancolía</u> <i>...Y al dosel de estos árboles, que, atentos a las dormidas ondas de este río, en su puro cristal, sonoro y frío, mirando están sus copas, después que los vistió de verdes ropas, de mí mismo quisiera retirarme...</i></p> <p><u>Casandra describe el lugar exculpándose de su atrevimiento</u> <i>El marqués Gonzaga queda, a quien pedí me dejase, atravesando una senda pasar sola en este río parte de esta ardiente siesta; y por llegar a la orilla, que me pareció cubierta de más árboles y sombras, había más agua en ella...</i></p> <p><u>Para Batín es un espacio peligroso y molesto</u> <i>A sacarte por lo menos de tanta enfadosa arena como la falta del río en estas orillas deja. Pienso que fue treta suya, por tener ninfas tan bellas...</i></p> <p><u>Para el Marqués es un espacio que ha puesto en peligro su cometido</u> <i>Allí está entre el agua y el arena el coche solo (...)</i> <i>¡Gracias a Dios, que os hallamos sin peligro!</i></p>
--	--	---

Figuras Literarias De pensamiento. Entre otros ejemplos: Antítesis o Contraste, Epifonema, Ironía, Máxima o Sentencia, Paradoja, Perífrasis, Símil.

AFORISMO	Declaración o sentencia concisa; acordada por un gran número de personas (foro); que pretende expresar un principio de verdad breve y aparentemente cerrada	<u>Batín a Federico en Acto I</u> <i>Excusar el peligro es ser valiente.</i> <u>Casandra a su doncella Lucrecia en Acto II</u> <i>Porque con marido bueno, ¿cuándo se vio mujer mala?.</i>
ANTÍTESIS O CONTRASTE	Enfrenta dos pensamientos opuestos.	<u>Lucrecia a Casandra en Acto II</u> <i>Tu discurso me ha causado lástima y admiración.</i> <i>¿Quién pensara que casado fuera el duque tan vicioso.</i>
COSIFICACIÓN O VITUPERIO	Degradación de las personas que les priva de humanidad.	<u>Marqués a Casandra en Acto III</u> <i>Será de la nueva Circe el espejo de Medusa, el cristal en que la viste.</i> (El Marqués reduce a Casandra a una hechicera que convierte a los hombres en animales)
EPIFONEMA	Reflexión final que cierra o concluye el pensamiento de las afirmaciones que se acaban de hacer.	<u>Ricardo a Batín en Acto III</u> <i>Ya no hay damas, ya no hay cenas, ya no hay broqueles, ni espadas (...), El duque es un santo ya.</i> <u>Soliloquio de Casandra en Acto II</u> <i>Que para pecar no es bien tomar ejemplo del mal.</i>
MÁXIMA (SENTENCIA)	Ofrece una reflexión de carácter filosófico sobre la vida o el mundo. Encierra o contiene un principio moral o un consejo de sabiduría popular.	<u>Batín a Federico en Acto I</u> <i>Señor, los hombres cuerdos y discretos, cuando se ven sujetos a males sin remedio poniendo a la paciencia de por medio, fingen contento, gusto y confianza. Por no mostrar envidia y dar venganza.</i>
FIGURAS	DEFINICIÓN	EJEMPLOS

MORALEJA	Sentencia como resumen de lo dicho en una fábula o escrito.	<u>Batín a Ricardo en Acto III</u> <i>La que es gata, será gata, la que es perra, será perra.</i> (Moraleja de una fábula de Esopo)
PAROXISMO	Nivel máximo de ímpetu, delirio o exaltación de una pasión o sentimiento. El Duque culmina la tragedia con este doloroso y bello modo de expresar el dolor en grado supremo.	<u>Soliloquio del Duque en Acto III</u> <i>Pero dar la muerte a un hijo, qué corazón no desmaya? Sólo de pensarlo, ¡ay triste!, tiembla el cuerpo, expira el alma, lloran los ojos, la sangre muere en las venas heladas, el pecho se desalienta, el entendimiento falta, la memoria está corrida y la voluntad turbada. Como arroyo que detiene el hielo de noche larga, del corazón a la boca prende el dolor las palabras...</i>

LOPE DE VEGA

EL CASTIGO SIN VENGANZA

EDICIÓN DE
PROLOPE

PROLOPE

Grupo de investigación sobre Lope de Vega
de la Universidad Autónoma de Barcelona

© Grupo de investigación PROLOPE

Consejo de Redacción:

Helena Agustí, Ernesto Barroso, Alberto Blecua, Alejandro Caño Clemente, Sandra España, Leonardo Espitia, Laura Fernández, Pau Juscafresa Serra, Marta Latorre, Enrique López, Melba Maldonado, Mónica Roxana Miranda Noreña, Wendy Virginia Muñiz Espinal, Carlos Peña López, José Alberto Pérez Valle, Sonia Milena Pineda Rodríguez, Julio Ángel Ruiz, Guillermo Serés, Marta Elizabeth Treviño, Ramón Valdés.

Investigación y edición llevadas a cabo en el ámbito del Proyecto “Edición de treinta y seis comedias de Lope de Vega” financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación, ref. FFI2009-13563.

TC/12

El grupo de investigación Prolope forma parte del Proyecto Consolider: TC-12: “Spanish Classical Theatrical Patrimony. Texts and Research Instruments” financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación (ref. CSD2009-00033).

Imágenes del manuscrito autógrafo de Lope de Vega reproducidas con el permiso de la Boston Public Library (Images of holograph manuscript by courtesy of the Trustees of the Boston Public Library/Rare Books).

Fotografías p. 112: Jean Marie Fritz.

El grupo de investigación PROLOPE (www.prolope.es), del Departamento de Filología Española de la Universidad Autónoma de Barcelona, debe agradecer a la Compañía Rakatá la oportunidad que le ha ofrecido de colaborar en sus proyectos de puesta en escena de obras de Lope desde el año 2008 y difundir así también su labor.

Nuestro grupo de investigación tiene por objetivo la edición crítica del teatro completo de Lope de Vega y desarrolla su labor desde el año 1990 gracias a las subvenciones de diversas instituciones, principalmente el Ministerio de Ciencia e Innovación. Forman parte del grupo profesores de universidades de todo el mundo y, con las que publicamos este año, hemos alcanzado ya las 100 comedias del Fénix de los ingenios.

Rakatá acudió a nosotros en 2008 para que editáramos un texto que acompañaría su puesta en escena de *Fuenteovejuna* (2009). Así lo hicimos y fue nuestra primera colaboración; el resultado fue una edición de *Fuenteovejuna* (Editorial PPU, Barcelona, 2009). En este año 2010 la obra que nos proponían abordar era *El castigo sin venganza*, el resultado, en esta ocasión, es el texto que ofrecemos a continuación, que ha servido de base para el espectáculo que hoy presentan. Cada propuesta de Rakatá ha implicado un reto científico para el grupo PROLOPE. En la edición del texto de *Fuenteovejuna* realizamos un cotejo de nueve ejemplares de la primera edición y cinco de la segunda, además de varias ediciones modernas. Para esta edición hemos cotejado el manuscrito original autógrafo de Lope de Vega, otro manuscrito también temprano, y tres ediciones de la época, además de seis ediciones de los más prestigiosos especialistas.

Hemos trabajado en esta edición varios miembros del grupo de investigación, así como algunos alumnos del Máster y dos de grado (los que formamos parte del Consejo de redacción, un total de veinte personas). En sesiones maratónicas en el verano hemos desentrañado lo que se podía leer en los manuscritos, incluso entrever bajo las tachaduras de Lope de Vega, en el trazo de una pluma algo temblorosa por la edad. Y tras comparar y comprobar exhaustivamente lo que decían los distintos

manuscritos y ediciones de la época y las ediciones e interpretaciones de los diversos estudiosos modernos, hemos establecido y anotado nuestro propio texto, que es el que aquí se presenta.

Quien tenga algo de curiosidad sobre la forma de escribir de Lope, y sobre nuestro sistema de trabajo, sobre cómo “restauramos” y establecemos los filólogos los textos clásicos, cómo se realizan las ediciones críticas, tiene una pequeña ilustración de ello en la sección que hemos titulado “Restaurar los textos. Los finales de *El castigo sin venganza*”. Por el tema que se aborda nos ha parecido más oportuno reservar esas páginas para después del texto.

Sólo queremos agradecer de nuevo a la Compañía Rakatá la oportunidad que nos ha brindado y ceder ya la palabra al propio Lope y su texto.

PROLOPE
Grupo de Investigación Lope de Vega
de la Universidad Autónoma de Barcelona



Cotejo de *El castigo sin venganza* en mayo de 2010.

Al Excelentísimo Señor Duque de Sessa, mi Señor.¹

Desigual atrevimiento parece dedicar a Vuestra Excelencia esta Tragedia, cuando fuera más justo poemas heroicos, de quien fueran argumento las gloriosas hazañas de sus progenitores invictísimos, que dieron a la Corona de España tantos Reinos, a las plumas tantas historias, a la fama tantos triunfos y a las ramas insignes de su apellido tantas banderas, de que son fieles testigos reyes infieles y alguno que, preso, ocupa con honra suya un cuartel de ellas entre los Córdobas, Cardonas y Aragones, ilustrísimos por inmortal memoria en tantos siglos, y por sangre generosa en tantos reinos. Mas como suele el que cultiva flores enviar al dueño del jardín algunas, como en reconocimiento de que son suyas las que quedan, así, yo me atrevo a enviar a Vuestra Excelencia las de este asunto; indicio de que reconocen las demás que de todas es Señor, como del que las cultiva. En los amigos, los presentes son amor, en los amantes, cuidado, en los pretendientes, cohecho, en los obligados, agradecimiento, en los señores, favor, en los criados, servicio. Éste no va a solicitar mercedes, sino a reconocer obligaciones, de tantas como he recibido de sus liberales manos en tantos años que ha que vivo escrito en el número de los criados de su casa. Guarde Nuestro Señor a Vuestra Excelencia como deseo.

Frey Lope Félix de Vega Carpio

¹ A pesar de que en esta edición tomaremos como texto base el manuscrito autógrafa, claro está (véase la sección “Restaurar los textos”), recogemos este Prólogo y dedicatoria de la primera edición, la *suelta* de Barcelona (1634), por su interés histórico y sus reflexiones en torno al género dramático.

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 les he querido satisfacer con imprimirla. Su historia estuvo escrita en lengua latina, francesa, alemana, toscana y castellana: esto fue prosa; ahora sale en verso. Vuestra Merced la lea por mía –porque no es impresa en Sevilla, cuyos librereros, atendiendo a la ganancia, barajan los nombres de los poetas, y a unos dan sietes y a otros sotas; que hay hombres que por dinero, no reparan en el honor ajeno, que a vueltas de sus mal impresos libros venden y compran– advirtiéndole 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.

EL CASTIGO SIN VENGANZA
Tragedia

En Madrid a primero de agosto de 1631
[Rúbrica de Lope de Vega]

Personas del primero acto

El duque de Ferrara – autor²

El conde Federico – Arias

Albano

Rutilio

Floro

Lucindo

El marqués de Gonzaga – Salas

Casandra – autora

Aurora – Bernarda

Lucrecia – Jerónima

Batín – Salinas

Cintia – María de Caballos

Febo, Ricardo

[Rúbrica de Lope de Vega]

² Aquí la palabra *autor* se refiere al director de la compañía de teatro (*autor de comedias*), que compró a Lope su manuscrito y puso en escena la obra, en este caso Manuel Álvarez Vallejo; su mujer (*autora*), la actriz María de Riquelme, representó a Casandra. Los nombres de los actores están escritos, pues, por la persona de la compañía de Vallejo que se encargó de realizar el reparto, tal vez el apuntador.

ACTO PRIMERO

El duque de Ferrara, de noche,³ Febo y Ricardo, criados

RICARDO	¡Linda burla!	
FEBO	¡Por extremo! ⁴	
	Pero, ¿quién imaginara que era el duque de Ferrara...?	
DUQUE	Que no me conozcan temo. ⁵	
RICARDO	Debajo de ser disfraz	5
	hay licencia para todo, ⁶ que aun el cielo en algún modo es de disfraces capaz.	
	¿Qué piensas tú que es el velo con que la noche le tapa?	10
	Una guarnecida capa con que se disfraza el cielo y para dar luz alguna las estrellas que dilata son pasamanos ⁷ de plata	15
	y una encomienda la luna. ⁸	
DUQUE	¡Ya comienzas desatinos!	
FEBO	¿No lo ha pensado poeta déstos ⁹ de la nueva seta	

³ *de noche*: una antorcha en la mano, una capa que llevaba el personaje, podían hacer entender rápidamente al espectador que la escena era nocturna. La acción se sitúa en Ferrara, en la calle, y a las diez de la noche, según se especifica más adelante (v. 209).

⁴ *Por extremo*: '¡Muy buena!'. La lengua del Siglo de Oro vacilaba al representar gráficamente algunos sonidos y grupos consonánticos cultos. Unas veces simplificaba según la pronunciación y otras respetaba el origen etimológico de las palabras: «seta» ('secta', v. 19), «indignamente» (v. 98), «esteriores» (v. 65), «exceso» (v. 498), «dicciones» (v. 54), «satisfacción» (v. 460), «concetos» (v. 797), «conceptos» (v. 959), etc.

⁵ 'Temo que me reconozcan' (uso pleonástico de *no* habitual en la época). El poderoso que recorre de noche las calles buscando aventuras amorosas es escena inicial tópica en el teatro del Siglo de Oro.

⁶ 'Yendo disfrazado / está permitido todo'.

⁷ *pasamano*: cinta con que se adorna y protege (*guarnece*) el borde de la capa.

⁸ En esa *capa* que es la noche, la luna parece una *encomienda*, simbolizada por la cruz bordada en rojo o blanco de una orden militar (como las de Santiago, Alcántara o Calatrava).

	que se imaginan divinos? ¹⁰	20
RICARDO	Si a sus licencias apelo ¹¹ no me darás culpa alguna, que yo sé quien a la luna llamó requesón del cielo.	
DUQUE	Pues no te parezca error que la poesía ha llegado a tan miserable estado que es ya como jugador de aquellos transformadores ¹² —muchas manos, ciencia poca— ¹³	25 30
	que echan cintas por la boca, de diferentes colores. Pero... dejando a otro fin esta materia cansada, ¹⁴ ¡no es mala ¹⁵ aquella casada!	35
RICARDO	¡¿Cómo mala?! ¡Un serafín! ¹⁶ Pero tiene un bravo azar ¹⁷ que es imposible sufrillo. ¹⁸	
DUQUE	¿Cómo?	
RICARDO	Un cierto maridillo que toma y no da lugar. ¹⁹	40
FEBO	¡Guarda la cara! ²⁰	
DUQUE	Ése ha sido siempre el más crüel linaje ²¹	

⁹ *destos*: 'de estos'. La contracción de preposiciones y pronombres o artículos es uno de los rasgos de la lengua del Siglo de Oro (otros casos en v. 43: «deste»; vv. 716, 944 y 2274: «déb»; vv. 553, 2408 y 2932: «dellas», etc.).

¹⁰ Alude a la *secta* de los gongorinos, a los que se tildó por burla como «culteranos» jugando con la «secta luterana» y presentándolos así como herejes de la verdadera poesía.

¹¹ 'Si recurro a sus licencias poéticas, figuras poéticas...?'

¹² *transformadores*: 'prestidigitadores, magos'.

¹³ *ciencia*: 'sabiduría, conocimientos'.

¹⁴ *cansada*: 'aburrida'.

¹⁵ *no es mala*: 'no está mal, no es fea'.

¹⁶ *serafín*: 'ángel'.

¹⁷ *bravo azar*: 'gran inconveniente'.

¹⁸ *sufriilo*: 'soportarlo, aguantarlo'; *rl > ll* es asimilación propia de la lengua literaria del Siglo de Oro (otros casos en vv. 326: «favorecellas»; 941: «mordelle»...).

¹⁹ El maridillo acepta los regalos (*toma*), pero no da lugar a encuentros furtivos con su esposa. *Tomar*, además, podría significar en doble sentido 'fornicar'.

²⁰ 'Ocúltate, esconde la cara'.

	de gente deste paraje.	
FEBO	El que la gala, el vestido y el oro deja traer,	45
	tenga, pues él no lo ha dado, lástima al que lo ha comprado, pues, si muere su mujer, ha de gozar la mitad como bienes gananciales. ²²	50
RICARDO	Cierto que personas tales poca tienen caridad, hablando cultidiabesco por no juntar las dicciones. ²³	
DUQUE	Tienen esos socarrones con el diablo parentesco, que obligando a consentir, después estorba el obrar. ²⁴	55
RICARDO	Aquí pudiera llamar, pero hay mucho que decir.	60
DUQUE	¿Cómo?	
RICARDO	Una madre beata que reza y riñe a dos niñas entre majuelos y viñas, una perlas y otra plata. ²⁵	
DUQUE	Nunca de exteriores fío.	65
RICARDO	No lejos vive una dama como azúcar de retama, ²⁶ dulce y morena.	

²¹ *linaje*: 'tipo, clase'. La diéresis en *crüel* indica que esta palabra, aquí, por licencia poética, debe considerarse bisílaba: «cru | el». Se indica de la misma forma en otros versos de la comedia.

²² Los *bienes gananciales* son los que posee un cónyuge y, por el matrimonio, comparten ambos; según Febo ya que a la muerte de la mujer el viudo heredará los regalos, debe apiadarse del amante y, se sobreentiende, dejarle poseerla.

²³ *poca tienen, caridad* es hipérbato ('tienen poca caridad') en el que se desordenan y separan los sintagmas (*dicciones*), nueva parodia del endiabrado estilo gongorino o culto (*cultidiabesco* es un neologismo satírico, recurso en el que fue maestro Francisco de Quevedo).

²⁴ *socarrones* se refiere a estos maridos que obligan a la mujer a consentir las pretensiones (para sacar el beneficio) y luego estorban al pretendiente en la consecución de su objetivo: gozar de ella (*el obrar*).

²⁵ Parece haber una correlación entre los *majuelos* (viñas jóvenes) y las perlas como adorno de niñas, y las viñas ya crecidas y la plata como adorno de mozas.

²⁶ *retama*, por extensión, 'caña'.

DUQUE	¿Qué brío?	
RICARDO	El que pide la color; ²⁷ mas el que con ella habita es de cualquiera visita cabizbajo rumiador. ²⁸	70
FEBO	Rumiar siempre fue de bueyes. ²⁹	
RICARDO	Cerca he visto una mujer que diera buen parecer ³⁰ si hubiera estudiado leyes.	75
DUQUE	¡Vamos allá!	
RICARDO	No querrá abrir a estas horas.	
DUQUE	¿No?	
RICARDO	¿Y si digo quién soy yo? Si lo dices, claro está.	80
DUQUE	Llama pues.	
RICARDO	Algo esperaba, que a dos patadas salió. ³¹	

Cintia en alto

CINTIA	¿Quién es?	
RICARDO	Yo soy.	
CINTIA	¿Quién es yo?	
RICARDO	¡Amigos, Cintia! ¡Abre, acaba, ³² que viene el Duque conmigo! ¡Tanto mi alabanza pudo! ³³	85
CINTIA	¡El Duque...?!	
RICARDO	¿Eso dudas?	
CINTIA	Dudo, no digo el venir contigo, mas el visitarme a mí	

²⁷ La palabra *color* era femenina en la época. Se asocia a la mujer negra o mulata (*morena*) con una mayor pasión (*brío*).

²⁸ Su marido o amante sospecha y rezonga, reniega (es *cabizbajo rumiador*), de todo el que la visita.

²⁹ *bueyes*, aquí por ‘cornudos’.

³⁰ *parecer*: ‘dictamen, resolución, opinión’ (por discreta, inteligente, se entiende).

³¹ *dos patadas* es el modo de llamar a la puerta. La rapidez con que se asoma la dama da idea de que no es muy honesta.

³² *acaba*: ‘venga, no te hagas la melindrosa’.

³³ La alabanza que Ricardo hizo de Cintia (vv. 74-76), se entiende.

	tan gran señor y a tal hora.	90
RICARDO	Por hacerte gran señora viene disfrazado así.	
CINTIA	Ricardo, si el mes pasado, lo que agora, me dijeras del Duque, me persuadieras	95
	que a mis puertas ha llegado, ³⁴ pues toda su mocedad ha vivido indignamente, fábula ³⁵ siendo a la gente su viciosa libertad,	100
	y como no se ha casado por vivir más a su gusto sin mirar que fuera injusto ser de un bastardo heredado	
	—aunque es mozo de valor	105
	Federico—, yo creyera que el Duque a verme viniera; mas, ya que como señor se ha venido a recoger	
	y de casar concertado	110
	su hijo a Mantua ha enviado por Casandra, su mujer, no es posible que ande haciendo locuras de noche ya	
	cuando esperándola está	115
	y su entrada previniendo, ³⁶ que si en Federico fuera libertad, ¿qué fuera en él? Y si tú fueras fiel,	
	aunque él ocasión te diera,	120
	no anduvieras atrevido deslustrando su valor, que ya el Duque tu señor	

³⁴ ‘si el mes pasado me hubieras dicho lo que me dices ahora (*agora* es forma arcaica), me habrías convencido de que a mi puerta había venido’.

³⁵ *fábula*: ‘tema de habladurías’.

³⁶ *mas, ya que...previniendo*: ‘pero ya que, como señor que es, ha decidido llevar una vida honesta (*se ha venido a recoger*) y, tras acordar la boda, ha enviado a su hijo Federico a Mantua a por su esposa, cuya recepción (*entrada*) está preparando, es imposible que esté haciendo locuras de noche, porque si en Federico fuera un exceso (*libertad*), ¿qué sería en él?’.

	está acostado y dormido y, así, cierro la ventana	125
	que ya sé que fue invención ³⁷ para hallar conversación. ¡Adiós, y vuelve mañana!	
DUQUE	¡A buena casa de gusto ³⁸ me has traído!	
RICARDO	¿Yo, señor?	130
DUQUE	¿Qué culpa tengo?	
	Fue error fiarle tanto disgusto para la noche que viene. ³⁹	
FEBO	Si quieres, yo romperé la puerta.	
DUQUE	¡Que esto escuché!	135
FEBO	Ricardo la culpa tiene. Pero, señor, quien gobierna si quiere saber su estado cómo es temido o amado ⁴⁰ deje la lisonja tierna	140
	del criado adulador ⁴¹ y disfrazado de noche en traje humilde o en coche salga a saber su valor, que algunos emperadores se valieron deste engaño. ⁴²	145
DUQUE	Quien escucha oye su daño y fueron, aunque los dores, ⁴³ filósofos majaderos, porque el vulgo no es censor de la verdad, ⁴⁴ y es error	150

³⁷ *invención*: 'treta, estratagema'.

³⁸ *casa de gusto*: 'prostíbulo', aunque también podría significar simplemente 'casa donde encontrar sexo'.

³⁹ *Fue error...que viene*: 'Ha sido un error dejar para mañana responder a Cintia, que tanto disgusto me ha causado con sus palabras'.

⁴⁰ 'si quiere saber cómo es valorado su gobierno'.

⁴¹ No hay peor consejero que el adulador, según los tratados de política.

⁴² Se contaba de Nerón, de un califa de Bagdad o de Pedro I de Castilla (llamado «el Cruel» pero también «el Justiciero»), que rondaban «de incógnito» para conocer la opinión de sus súbditos sobre su gobierno.

⁴³ 'alabes, elogios'

	de entendimientos groseros ⁴⁵ fiar la buena opinión de quien, inconstante y vario, todo lo juzga al contrario de la ley de la razón.	155
	Un quejoso, un descontento echa por vengar su ira, en el vulgo, una mentira, a la novedad atento, y como por su bajeza no la puede averiguar ni en los palacios entrar, murmura de la grandeza. ⁴⁶	160
	Yo confieso que he vivido libremente y sin casarme, por no querer sujetarme, ⁴⁷ y que también parte ha sido ⁴⁸ pensar que me heredaría Federico, aunque bastardo;	165
	mas ya que a Casandra aguardo, que Mantua con él me envía, todo lo pondré en olvido.	170
FEBO	Será remedio casarte.	
RICARDO	Si quieres desenfadarte, pon a esta puerta el oído.	175
DUQUE	¿Cantan?	
RICARDO	¿No lo ves?	
DUQUE	Pues ¿quién vive aquí?	
RICARDO	Vive un autor de comedias. ⁴⁹	
FEBO	Y el mejor de Italia.	

⁴⁴ *no es censor / de la verdad*: 'no es juez, no sanciona o establece lo que es la verdad'.

⁴⁵ 'de personas con poco entendimiento, poco inteligentes'.

⁴⁶ *de la grandeza*: aquí 'de los poderosos, los gobernantes'.

⁴⁷ 'no querer someterme a nadie'; en su sentido amplio, 'no comprometerme'.

⁴⁸ *parte*: 'causa, motivo, ocasión', de no haberse casado, se entiende.

⁴⁹ En los Siglos de Oro, el *autor de comedias* no era el que las escribía, como en la actualidad, sino el 'director de la compañía', o sea, el 'empresario', que compraba la comedia al *poeta* o *ingenio* (v. 192), pagaba a los actores y, en fin, 'el productor del espectáculo teatral'; en su casa, solían ensayar los actores, como se verá más abajo.

DUQUE	Ellos cantan bien.	180
	¿Tiénelas buenas? ⁵⁰	
RICARDO	Están	
	entre amigos y enemigos: buenas las hacen amigos con los aplausos que dan, y los enemigos, malas. ⁵¹	185
FEBO	No pueden ser buenas todas.	
DUQUE	Febo, para nuestras bodas prevén las mejores salas y las comedias mejores, ⁵² que no quiero que repares ⁵³ en las que fueren vulgares.	190
FEBO	Las que ingenios y señores aprobaren llevaremos. ⁵⁴	
DUQUE	Ensayan.	
RICARDO	Y habla una dama. ⁵⁵	
DUQUE	Si es Andreлина, es de fama. ⁵⁶ ¡Qué acción! ¡Qué afectos! ¡Qué extremos! ⁵⁷	195

Dentro

[ACTRIZ] Déjame, pensamiento;
no más, no más, memoria,

⁵⁰ El pronombre *las* se refiere a las comedias.

⁵¹ La calidad de la comedia, viene a decir, la da muchas veces la respuesta favorable y multitudinaria del público: es una de las claves de la llamada comedia nueva, cuyas características definió el propio Lope en el *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, publicado en 1609.

⁵² Para las bodas de la nobleza se solían representar comedias de todo tipo; no en balde, muchas comedias tienen como motivo central una boda o himeneo.

⁵³ *repares*: 'te fijas, consideres'.

⁵⁴ *ingenios*: 'poetas, dramaturgos'.

⁵⁵ La voz de los actores mientras ensayan crea la ilusión de que el espacio escénico va más allá del escenario al indicar al público que oyen ensayar a una actriz, que dice los versos 197-205, supuestamente desde la casa del *autor*, que da a la calle por la que están pasando.

⁵⁶ Se refiere a una famosa actriz italiana Isabella Andreini, nacida en 1562 y muerta a los 27 años, elogiada también en *Las bizzarrias de Belisa*, donde Lope la llama Andreína.

⁵⁷ Por *acción* se entendía la 'forma de representar una obra, la puesta en escena'; los *afectos* son las 'pasiones' o 'modalidades histriónicas' que los representantes manifestaban con la voz y los gestos; los *extremos* son 'expresiones vehementes de sentimientos o emociones'; véase también v. 206.

	que mi pasada gloria conviertes en tormento, y deste sentimiento ya no quiero memoria sino olvido, que son de un bien perdido, aunque presumes que mi mal mejoras, discursos tristes para alegres horas. ⁵⁸	200
DUQUE	¡Valiente acción!	
FEBO	¡Estremada! ⁵⁹	
DUQUE	Más oyera, pero estoy sin gusto. Acostarme voy. ⁶⁰	
RICARDO	¿A las diez?	
DUQUE	Todo me enfada	
RICARDO	Mira que es esta mujer única.	210
DUQUE	Temo que hable alguna cosa notable.	
RICARDO	¿De ti? ¿Cómo puede ser?	
DUQUE	¿Agora sabes, Ricardo, que es la comedia un espejo ⁶¹ 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	215 220

⁵⁸ Los conceptistas versos 197-205 que recita la actriz pueden traducirse así: ‘El pensamiento y la memoria *de un bien perdido* son reflexiones (*discursos*) tristes que ensombrecen las alegres horas felices, porque recuerdan momentos del pasado que sería mejor olvidar, a pesar de que tú, *memoria*, juzgues que recordar sea un consuelo para mi mal, porque los recuerdos alegres, lejos de mejorar el mal, lo recrudescen’, como apostilla en el hermoso quiasmo del verso 205. La actriz dialoga con la memoria, que, junto con la voluntad y el entendimiento, son las tres potencias del alma; estos diálogos menudean en la poesía de cancionero y en su correlato en prosa, la novela sentimental.

⁵⁹ *Estremada*: ‘excelente’.

⁶⁰ Entiéndase ‘a acostarme’, porque la preposición se embebe en la *a* inicial del verbo que precede.

⁶¹ La definición de comedia que sigue a continuación es muy conocida y encierra los motivos centrales de la comedia nueva: la comedia como imitación de la vida, espejo de costumbres y reflejo de la verdad; ha de divertir (*delectare*) y aprovechar (*prodesse*); puede mezclar lo grave y lo ligero; ha de ser verosímil y llegar a los más diversos públicos; se centra, fundamentalmente, en la vida y en el honor. Todo esto lo recogen los versos 123 y siguientes de su *Arte nuevo de hacer comedias* antes citado.

de la vida y del honor,
 retrata nuestras costumbres,
 o livianas o severas,
 mezclando burlas y veras,
 donaires y pesadumbres?⁶² 225

Basta, que oí del papel
 de aquella primera dama
 el estado de mi fama:
 bien claro me hablaba en él.⁶³

¿Que escuche, me persuades, 230
 la segunda? Pues no ignores
 que no quieren los señores
 oír tan claras verdades.⁶⁴

Vanse

*Federico de camino muy galán y Batín criado*⁶⁵

BATÍN Desconozco el estilo de tu gusto.⁶⁶
 ¿Agora en cuatro sauces te detienes, 235
 cuando a negocio, Federico, vienes
 de tan grande importancia?⁶⁷

FEDERICO Mi disgusto
 no me permite, como fuera justo,
 más prisa y más cuidado;
 antes la gente deajo, fatigado⁶⁸ 240

⁶² *donaires*: 'chistes, gracias'.

⁶³ Juego de palabras entre la primera dama con la que hablaron, Cintia, cuyo *papel* ha sido, paradójicamente (por su condición de prostituta), mostrar al Duque su verdadera catadura moral (vv. 93-128), y la *segunda* (v. 231), que es la actriz que hace la protagonista en la comedia y a la que, según Ricardo, debe oír para distraerse.

⁶⁴ El Duque también se oculta, encubre o enmascara ante la opinión ajena, o sea, delante de la crítica que, como poderoso, tiene que asumir.

⁶⁵ Federico lleva botas de camino, pero con un traje vistoso, engalanado. El paisaje ya es diurno, en el camino que va de Ferrara a Mantua.

⁶⁶ 'No sé cuál sea tu inclinación'.

⁶⁷ Consciente Lope de los escasos medios escenográficos, pone en boca de los personajes un paisaje de palabras: aquí, el sauce ribereño (conocido símbolo del pesar), que aparece con frecuencia en *locus amoenus* y es lugar para «detenerse» (v. 235) y reflexionar; máxime si se tiene un carácter melancólico, como parece tenerlo Federico, más dado al ocio que al *negocio* (v. 236), que aquí vale: 'gestión, encargo'.

⁶⁸ *antes*: 'al contrario'; la *gente* a que alude a continuación (y en el v. 251) es el séquito que le acompaña a Mantua.

	de varios pensamientos, y al dosel destes árboles que, atentos ⁶⁹ a las dormidas ondas deste río, en su puro cristal sonoro y frío mirando están sus copas,	245
	después que los vistió de verdes ropas, de mí mismo quisiera retirarme, ⁷⁰ que me cansa el hablarme del casamiento de mi padre, cuando pensé heredarle, que si voy mostrando	250
	a nuestra gente gusto, como es justo, el alma llena de mortal disgusto, camino a Mantua, de sentido ajeno, ⁷¹ que voy por mi veneno en ir por mi madrastra, aunque es forzoso. ⁷²	255
BATÍN	Ya de tu padre el proceder vicioso, de propios y de extraños reprehendido, quedó a los pies de la virtud vencido; ya quiere sosegarse, que no hay freno, señor, como casarse. ⁷³	260
	Presentole un vasallo ⁷⁴ al Rey francés un bárbaro caballo de notable hermosura, Cisne en el nombre y por la nieve pura de la piel que cubrían	265
	las rizas canas que a los pies caían ⁷⁵ de la cumbre del cuello, en levantando la pequeña cabeza; finalmente le dio Naturaleza	

⁶⁹ El *dosel* es la cubierta o techo que cubre un altar, un trono o una cama; aquí hacen sus veces las copas de los árboles, que parecen escuchar atentos las quejas de Federico

⁷⁰ 'quisiera no reconocerme, sentirme extraño', o incluso 'enemigo'.

⁷¹ *de sentido ajeno*: 'enajenado'.

⁷² Su futura madrastra, Casandra, es su *veneno*, porque le quita, simbólicamente, su herencia, le niega el linaje, ya que, siendo bastardo, no heredará el ducado, que pasará al hijo legítimo del Duque y de Casandra.

⁷³ *sosegarse*: 'calmarse, quietarse'; a tal efecto, el matrimonio se juzgó una solución para la incontinencia sexual desde San Pablo en adelante.

⁷⁴ *presentole*: 'le regaló'. El cuento que figura a continuación ejemplifica el supuesto cambio de carácter del Duque, representado por el caballo, por miedo al león (que simboliza Casandra).

⁷⁵ *rizas*: 'rizadas'.

–que alguna dama estaba imaginando— ⁷⁶	270
hermosura y desdén, porque su furia tenía por injuria sufrir el picador más fuerte y diestro. Viendo tal hermosura y tal siniestro, ⁷⁷ mandole el Rey echar en una cava ⁷⁸	275
a un soberbio león que en ella estaba; y en viéndole feroz, apenas viva el alma sensitiva, ⁷⁹ hizo que el cuerpo alrededor se entolde de las crines, que ya crespas sin molde, ⁸⁰	280
si el miedo no lo era, formaron como lanzas blanca esfera, y en espín erizado de orgulloso caballo transformado, ⁸¹ sudó por cada pelo	285
una gota de hielo, ⁸² y quedó tan pacífico y humilde, que fue un enano en sus arzones tilde, ⁸³ y el que a los picadores no sufría los pícaros sufrió desde aquel día. ⁸⁴	290
FEDERICO Batín, ya sé que a mi vicioso padre	

⁷⁶ La fuerza de la imaginación, a la hora de engendrar, se creía que podía influir en la criatura: en este caso, la naturaleza estaría pensando en una mujer, y no en un caballo, por haberle dotado de atributos propios de aquélla: hermosura y desdén, que caracterizan a todas las damas inmisericordes (*belles dames sans merci*) de la literatura de la época y anterior.

⁷⁷ *siniestro*: ‘vicio, mala crianza, resabio’.

⁷⁸ *cava*: ‘foso’ alrededor de la fortaleza o ciudad.

⁷⁹ El *alma sensitiva* (la sede de los temores, emociones, instintos y pasiones, según la teoría médica de la época) está paralizada, casi muerta, a causa del miedo; las otras dos almas eran la vegetativa y la intelectual.

⁸⁰ El miedo hace que el cuerpo se cubra (*se entolde*) con las crines rizadas (*crespas*) y sin forma (*sin molde*).

⁸¹ La hipérbole señala que tenía las crines tan erizadas por el miedo que parecía un puerco espín, cuyas crines, *como lanzas*, formaran una especie de pabellón esférico (*blanca esfera*).

⁸² Recuerda el proceder de Góngora en las *Soledades*, vv. 39-41: «su dulce lengua de templado fuego, / lento lo embiste, y con suave estilo / la menor onda chupa al menor hilo».

⁸³ Del mismo modo que la tilde encima de la ñ, un enano sentado en los *arzones* (‘las partes delanteras o traseras de la silla de montar’) sería capaz de gobernar y cabalgar el caballo ahora domado.

⁸⁴ Juega con la paronomasia *picador* (‘domador’) y *pícaro* (‘mozo, criado’).

	no pudo haber remedio que le cuadre como es el casamiento, pero ¿no ha de sentir mi pensamiento haber vivido con tan loco engaño? ⁸⁵	295
	Ya sé que al más altivo, al más extraño ⁸⁶ le doma una mujer y que delante deste león, el bravo, el arrogante se deja sujetar del primer niño que con dulce cariño	300
	y media lengua, o muda o balbuciente, ⁸⁷ tiniéndole en los brazos, le consiente ⁸⁸ que le tome la barba; ⁸⁹ ni rudo labrador la roja parva ⁹⁰ como un casado la familia mira	305
	y de todos los vicios se retira. Mas ¿qué me importa a mí que se sosiegue mi padre y que se niegue a los vicios pasados, si han de heredar sus hijos sus estados,	310
BATÍN	y yo, escudero vil, traer en brazos algún león que me ha de hacer pedazos? ⁹¹ Señor, los hombres cuerdos y discretos ⁹² cuando se ven sujetos a males sin remedio, ⁹³	315
	poniendo la paciencia de por medio, fingen contento, gusto y confianza, por no mostrar envidia y dar venganza. ⁹⁴	

⁸⁵ El *loco engaño* es la expectativa de heredar el ducado de su padre natural, que ya se ha desvanecido por su próxima boda.

⁸⁶ *extraño*: aquí vale 'ajeno, indiferente'.

⁸⁷ Con el sintagma *media lengua* se indica el habla *balbuciente* de los niños.

⁸⁸ *tiniéndole*: 'teniéndole'.

⁸⁹ Este gesto de coger la barba con la mano, o mesársela, se consideraba una ofensa al honor de un caballero; salvo, claro, cuando la toca un niño.

⁹⁰ *roja parva*: 'rubia mies', el grano de trigo.

⁹¹ El *escudero* era ocupación baja para un noble, de ahí el temor de Federico, que no quiere estar al servicio de sus hermanos. Retoma la anterior imagen del león, pero esta vez no alude a la mujer, sino al niño potencial, su hermanastro, que puede nacer de la futura unión de su padre y Casandra, y que puede anular (*hacer pedazos*) sus pretensiones nobiliarias.

⁹² *discretos*: 'prudentes, juiciosos'.

⁹³ *sujetos*: 'compelidos, abocados'.

⁹⁴ *dar venganza*: 'dar motivo u ocasión para la venganza'.

FEDERICO ¿Yo sufriré madrastra?
 BATÍN ¿No sufrías
 las muchas que tenías 320
 con los vicios del Duque? Pues agora
 sufre una sola, que es tan gran señora.
 FEDERICO ¿Qué voces son aquéllas?
 BATÍN En el vado del río suena gente.⁹⁵
 FEDERICO Mujeres son; a verlas voy.
 BATÍN ¡Detente! 325
 FEDERICO ¡Cobarde!, ¿no es razón favorecellas?⁹⁶

Vase

BATÍN ¡Escusar el peligro es ser valiente!⁹⁷
 ¡Lucindo, Albano, Floro!

Éstos salen

LUCINDO El conde llama.
 ALBANO ¿Dónde está Federico?
 FLORO ¿Pide acaso
 los caballos?
 BATÍN Las voces de una dama, 330
 con poco seso y con valiente paso,
 le llevaron de aquí. Mientras le sigo,
 llamad la gente.

Vase

LUCINDO ¿Dónde vas? ¡Espera!
 ALBANO Pienso que es burla.
 FLORO Y yo lo mismo digo,
 aunque suena rumor en la ribera 335
 de gente que camina.
 LUCINDO Mal Federico a obedecer se inclina⁹⁸
 el nuevo dueño, aunque por ella viene.⁹⁹

⁹⁵ Al igual que cuando oyen ensayar a los actores, el diálogo de los dos personajes se refiere a una situación que no puede ver el público, al otro lado del escenario.

⁹⁶ '¿no es razonable socorrerlas?'

⁹⁷ *escusar*: aquí 'evitar'. Los graciosos del teatro áureo solían ser cobardes.

⁹⁸ *se inclina*: 'se dispone'.

ALBANO Sale a los ojos el pesar que tiene.¹⁰⁰

Federico sale 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 selva¹⁰¹ 345
casi fuera de camino.

CASANDRA ¿Qué gente, señor, es ésta?

FEDERICO Criados que me acompañan.
No tengáis, señora, pena:
todos vienen a serviros. 350

*Batín sale con Lucrecia, criada, en los brazos*¹⁰²

BATÍN Mujer, dime, ¿cómo pesas,
si dicen que sois livianas?¹⁰³

LUCRECIA Hidalgo, ¿dónde me llevas?¹⁰⁴

BATÍN A sacarte, por lo menos,
de tanta enfadosa arena 355
como la falta del río
en estas orillas deja.
Pienso que fue treta suya,¹⁰⁵

⁹⁹ *el nuevo dueño*: debe entenderse, ‘al nuevo dueño’. Se expresa en masculino, aunque se refiere a la futura madrastra, probablemente para evitar la palabra *dueña*, que también denominaba un tipo de tutoras de damas jóvenes con muy mala fama en la época, como opinan Kossoff y Díez Borque. Llamar *dueño* a una mujer también fue característico de la poesía amorosa renacentista. Aparecerán varios casos a lo largo de la comedia.

¹⁰⁰ *Sale a los ojos*: ‘se nota’.

¹⁰¹ *selva*: ‘bosque espeso’. Es el sentido del latín *silva*.

¹⁰² Es un recurso típico del teatro clásico que los criados imiten en tono más burlesco la acción de sus señores.

¹⁰³ *livianas*: además de ‘ligeras’, también significa ‘inconstantes, triviales’, una sátira contra las mujeres frecuente en la literatura barroca, que aquí aprovecha el gracioso para jugar con la palabra.

¹⁰⁴ *Hidalgo*: el tipo más bajo de nobleza. Es el mismo al que pertenece, por ejemplo, don Quijote.

¹⁰⁵ *suya*: ‘de las orillas’. Según esta explicación y lo que se dice adelante, el coche volcó cuando ya lo estaban sacando (*al salir*) de donde se había varado.

	por tener ninfas tan bellas, ¹⁰⁶	
	volverse el coche al salir,	360
	que si no fuera tan cerca	
	corriéradades gran peligro. ¹⁰⁷	
FEDERICO	Señora, por que yo pueda ¹⁰⁸	
	hablaros con el respeto	
	que vuestra persona muestra, ¹⁰⁹	365
	decidme quién sois.	
CASANDRA	Señor,	
	no hay causa porque no deba	
	decirlo: yo soy Casandra,	
	ya de Ferrara duquesa,	
	hija del duque de Mantua.	370
FEDERICO	¡¿Cómo puede ser que sea	
	Vuestra Alteza y venir sola?!	
CASANDRA	No vengo sola, que fuera	
	cosa imposible: no lejos	
	el marqués Gonzaga queda,	375
	a quien pedí me dejase,	
	atravesando una senda, ¹¹⁰	
	pasar sola en este río	
	parte desta ardiente siesta; ¹¹¹	
	y por llegar a la orilla	380
	que me pareció cubierta	
	de más árboles y sombras,	
	había más agua en ella,	
	tanto, que pude correr,	
	sin ser mar, fortuna adversa; ¹¹²	385
	mas no pudo ser Fortuna,	
	pues se pararon las ruedas. ¹¹³	

¹⁰⁶ *ninfas*: en la mitología clásica, unas deidades de los bosques y del agua, representadas siempre como jóvenes *bellas*.

¹⁰⁷ *corriéradades*: ‘corrierais’.

¹⁰⁸ *por que*: en este caso, ‘para que’.

¹⁰⁹ *vuestra persona muestra*: ‘vuestra noble apariencia requiere’.

¹¹⁰ *atravesando*: ‘después de atravesar’.

¹¹¹ *siesta*: la hora de mayor calor al mediodía.

¹¹² *correr... fortuna adversa*: otro juego de sentidos, porque la expresión, además de su sentido literal, también significa ‘sufrir una tempestad’.

¹¹³ Con la mención de las *ruedas* del coche, también alude Casandra a una de las imágenes típicas para representar los cambios de la *Fortuna*. Según Casandra, el coche

	Decidme, señor, quién sois, aunque ya vuestra presencia ¹¹⁴ lo generoso asegura ¹¹⁵	390
	y lo valeroso muestra, que es razón que este favor no sólo yo le agradezca, pero ¹¹⁶ el Marqués y mi padre, que tan obligados quedan. ¹¹⁷	395
FEDERICO	Después que me dé la mano, sabrás quién soy Vuestra Alteza.	
CASANDRA	¿De rodillas?! ¡Es exceso! ¹¹⁸ No es justo que lo consienta la mayor obligación. ¹¹⁹	400
FEDERICO	Señora, es justo y es fuerza: ¹²⁰ mirad que soy vuestro hijo.	
CASANDRA	Confieso que he sido necia en no haberos conocido. ¿Quién, sino quien sois, pudiera valerme en tanto peligro? ¡Dadme los brazos!	405
FEDERICO	Merezca vuestra mano.	
CASANDRA	No es razón. Dejaldes pagar la deuda, ¹²¹ señor conde Federico.	410
FEDERICO	El alma os dé la respuesta. ¹²²	

no llegó al río porque las ruedas se encallaron, que corresponde bien con la descripción de lo sucedido antes hecha por Batín.

¹¹⁴ *presencia*: 'buena imagen'.

¹¹⁵ *generoso*: en este caso, 'noble'.

¹¹⁶ *pero*: 'sino'.

¹¹⁷ *obligados*: 'en deuda'.

¹¹⁸ Debe entenderse que Federico se ha puesto *de rodillas* al pedir a Casandra la mano para besársela.

¹¹⁹ *la mayor obligación*: la deuda o agradecimiento a que Casandra está obligada por haber sido salvada.

¹²⁰ *es fuerza*: 'es forzoso'.

¹²¹ *Dejaldes*: 'Dejadles'. Este cambio de orden en las letras, llamado metátesis, era común en formas verbales en la lengua literaria del Siglo de Oro. Casandra se refiere al abrazo (*los brazos*) que Federico ha rechazado.

¹²² Probablemente, Federico insinúa que comunicándose sus almas –como se dice en la poesía amorosa de la época–, entre ambos queda ya concluido el agradecimiento; lo que es seguro es que Federico evita nuevamente el abrazo.

Hablen quedo y diga Batín

BATÍN	Ya que ha sido nuestra dicha que esta gran señora sea por quien íbamos a Mantua, sólo resta que yo sepa si eres «tú», «vuesa merced», «señoría» o «excelencia», ¹²³ para que pueda medir lo razonado a las prendas. ¹²⁴	415
LUCRECIA	Desde mis primeros años sirvo, amigo, a la Duquesa. Soy doméstica criada; visto y desnudo a Su Alteza.	420
BATÍN	¿Eres camarera?	
LUCRECIA	No.	
BATÍN	Serás haciacamarera, ¹²⁵ como que lo fuiste a ser y te quedaste a la puerta. ¹²⁶ Tal vez ¹²⁷ tienen las señoras, como lo que tú me cuentas, unas criadas malillas, ¹²⁸ entre doncellas y dueñas, ¹²⁹ que son todo y no son nada. ¿Cómo te llamas?	425 430
LUCRECIA	Lucrecia.	
BATÍN	¿La de Roma? ¹³⁰	

¹²³ Batín pregunta cuál es el grado de nobleza de la dama, para saber qué forma de trato le corresponde: las formas que menciona van desde la de más confianza (*tú*), hasta la reservada a los grandes nobles (*excelencia*).

¹²⁴ *lo razonado*: 'lo que digo'; *prendas*: 'cualidades personales, características', de Lucrecia.

¹²⁵ *haciacamarera*: es un neologismo jocoso de Batín, con el sentido de 'casi camarera', como explica a continuación.

¹²⁶ A Batín le parece extraño que la dama niegue ser *camarera*, que es exactamente lo que ha dicho que hace (vestir y desvestir a Casandra); ella ha dicho ser, más pomposamente, *doméstica criada*. De ahí que Batín intente una explicación burlesca a la negativa.

¹²⁷ *Tal vez*: 'algunas veces'.

¹²⁸ *malillas*: es un término del juego de cartas, que significa 'comodín'.

¹²⁹ *doncellas y dueñas*: las criadas de acompañamiento jóvenes, y las tutoras mayores.

LUCRECIA	Más acá.	
BATÍN	Gracias a Dios que con ella topé, que desde su historia traigo llena la cabeza de castidades forzadas y de diligencias necias. ¹³¹ ¿Tú viste a Tarquino?	435
LUCRECIA		¿Yo?
BATÍN	¿Y qué hicieras si le vieras?	440
LUCRECIA	¿Tienes mujer?	
BATÍN	¿Por qué causa lo preguntas?	
LUCRECIA	Por que pueda ir a tomar su consejo.	
BATÍN	Herísteme por la treta. ¹³² ¿Tú sabes quién soy?	445
LUCRECIA		¿De qué?
BATÍN	¿Es posible que no llega aún hasta Mantua la fama de Batín?	
LUCRECIA	¿Por qué excelencias? Pero tú debes de ser como unos necios que piensan que en todo el mundo su nombre por único se celebra, y apenas le sabe nadie.	450
BATÍN	No quiera Dios que tal sea, ni que murmure envidioso de las virtudes ajenas. Esto dije por donaire, ¹³³	455

¹³⁰ ¿*La de Roma?*: Batín alude graciosamente al personaje de Lucrecia, esposa del noble romano Colatino, que según una leyenda clásica, tras ser violada por el hijo del rey, Sexto Tarquino, se suicidó clavándose un puñal. Era un símbolo de la castidad.

¹³¹ *diligencias necias*: parece ser que el gracioso rebaja la imagen simbólica de Lucrecia y se burla del suicidio, como interpretan Kossoff, Pedraza y García Reidy.

¹³² Batín intenta hacerle a la dama una broma pesada, siguiendo con el juego de la Lucrecia romana, al preguntar qué haría ante un posible encuentro sexual (que es lo que representa *Tarquino*). Sin embargo, la criada revierte la broma hábilmente, insinuando que la hipotética mujer de Batín ya lo sabría, es decir, que sería bien poco virtuosa y casta. Por eso reconoce Batín su derrota; *treta*: en la esgrima, cualquier movimiento y estrategia de ataque o defensa.

¹³³ *por donaire*: 'por gracia, de broma'.

	que no porque piense o tenga satisfacción y arrogancia.	460
	Verdad es que yo quisiera tener fama entre hombres sabios que ciencia y letras profesan, que en la ignorancia común no es fama sino cosecha	465
CASANDRA	que, sembrando disparates, coge lo mismo que siembra. ¹³⁴ Aún no acierto a encarecer ¹³⁵ el haberos conocido; poco es lo que había oído	470
	para lo que vengo a ver: el hablar, el proceder a la persona conforma, ¹³⁶ hijo y mi señor, de forma que muestra en lo que habéis hecho	475
	cuál es el alma del pecho que tan gran sujeto informa. ¹³⁷ Dicha ha sido haber errado el camino que seguí,	480
	pues más presto os conocí por yerro tan acertado. ¹³⁸ Cual suele en el mar airado la tempestad, después della, ver aquella lumbre bella, ¹³⁹	485
	así fue mi error la noche, mar el río, nave el coche, yo el piloto, y vos mi estrella. Madre os seré desde hoy, señor conde Federico,	490
	y deste nombre os suplico que me honréis, pues ya lo soy; de vos tan contenta estoy,	

¹³⁴ Batín dice que preferiría ser conocido entre sabios, pues entre gente ignorante la fama es solamente *cosecha de disparates*.

¹³⁵ *encarecer*: 'apreciar, alabar'.

¹³⁶ *hablar... conforma*: es decir, 'corresponden con tu persona'.

¹³⁷ Es decir, 'cómo es el alma que le da forma a alguien de tan buena presencia'.

¹³⁸ *yerro*: 'error'.

¹³⁹ *aquella lumbre bella*: el llamado fuego de San Telmo, la luz que se formaba en lo alto del mástil de las naves después de una tormenta, símbolo de buen agüero.

	y tanto el alma repara ¹⁴⁰ en prenda tan dulce y cara, ¹⁴¹ que me da más regocijo teneros a vos por hijo que ser duquesa en Ferrara.	495
FEDERICO	Basta que me dé temor, ¹⁴² hermosa señora, el veros; no me impida el responderos turbarme tanto favor. ¹⁴³ Hoy el Duque, mi señor, en dos divide mi ser, que del cuerpo pudo hacer que mi ser primero fuese para que el alma debiese a mi segundo nacer. ¹⁴⁴	500
	Destos nacimientos dos lleváis, señora, la palma, ¹⁴⁵ que para nacer con alma hoy quiero nacer de vos, que, aunque quien la infunde es Dios, hasta que os vi, no sentía en qué parte la tenía; pues si conocerla os debo, vos me habéis hecho de nuevo, que yo sin alma vivía. ¹⁴⁶	505
	Y desto se considera, pues que de vos nacer quiero, que soy el hijo primero que el Duque de vos espera;	510
		515

¹⁴⁰ *repara*: 'se fija, nota'.

¹⁴¹ *prenda*: también podía significar, como aquí, 'cosa muy apreciada'; *cara*: 'querida'.

¹⁴² *temor*: 'respeto'.

¹⁴³ *tanto favor*: 'tantas atenciones de vuestra parte'.

¹⁴⁴ El fragmento explica cómo el Duque dio en su día la vida (*el cuerpo*) a Federico, por ser su padre, y hoy ha vuelto a dársela, al propiciar su encuentro con Casandra, que ha supuesto para él encontrar su *alma*, y volver a *nacer*.

¹⁴⁵ *lleváis la palma*: 'sois la ganadora'.

¹⁴⁶ Federico utiliza multitud de tópicos del amor platónico, según el cual el enamorado renace con la vista de la amada. Casandra es para Federico segunda madre espiritual, porque le hace nacer el alma, y segunda madre política, pues será la esposa de su padre. Nótese, asimismo, que Lope emplea en este discurso de Federico el estilo típico de la poesía amorosa de cancionero.

y de que tan hombre quiera¹⁴⁷
 nacer no son fantasías,
 que, para disculpas mías,
 aquel divino crisol¹⁴⁸ 525
 ha seis mil años que es sol¹⁴⁹
 y nace todos los días.

*El marqués Gonzaga, Rutilio y criados*¹⁵⁰

RUTILIO Aquí, señor, los dejé.
 MARQUÉS ¡Estraña desdicha fuera
 si el caballero que dices 530
 no llegara a socorrerla!

RUTILIO Mandome alejar pensando
 dar nieve al agua risueña,¹⁵¹
 bañando en ella los pies
 para que corriese perlas;¹⁵² 535
 y así no pudo llegar
 tan presto mi diligencia,
 y en brazos de aquel hidalgo
 salió, señor, la Duquesa;
 pero como vi que estaban 540
 seguras en la ribera,
 corrí a llamarte.

MARQUÉS Allí está,
 entre el agua y el arena,¹⁵³
 el coche solo.

RUTILIO Estos sauces
 nos estorbaron el verla. 545

¹⁴⁷ *de que tan hombre*: 'siendo hombre ya adulto'.

¹⁴⁸ *crisol*: vaso fabricado con material refractario que se emplea para fundir metales.

¹⁴⁹ *seis mil años*: se alude la creencia de que el mundo se encontraba en su sexta y última edad (por ejemplo, San Isidoro, *Etimologías*, V, 38-39).

¹⁵⁰ En el teatro de la época era normal aludir en las acotaciones a personajes sin diálogo que debían aparecer en escena, en este caso los *criados*. Su cantidad variaba en función del número de actores de la compañía que representaba la pieza.

¹⁵¹ *risueña*: 'corriente, en movimiento'.

¹⁵² Casandra ha hecho un alto en el camino para bañar sus pies, como es tópico, blanquísimos (*dar nieve*) en el agua del río. El chapoteo hace levantar gotas de agua (*corriese perlas*). El simple hecho de enseñar los pies, y más la imagen de la mujer que los baña en agua, era un motivo recurrente que denotaba un elevado tono sensual.

¹⁵³ *el arena*: en la época de Lope era frecuente el uso del artículo *el* delante de *-a* átona.

	Allí está con los criados del caballero. ¹⁵⁴	
CASANDRA	Ya llega mi gente.	
MARQUÉS	¡Señora mía!	
CASANDRA	¡Marqués!	
MARQUÉS	Con notable pena a todos nos ha tenido hasta agora Vuestra Alteza. ¡Gracias a Dios que os hallamos sin peligro!	550
CASANDRA	Después dellas las dad a este caballero: ¹⁵⁵ su piadosa gentileza me sacó libre en los brazos.	555
MARQUÉS	Señor Conde, ¿quién pudiera, sino vos, favorecer a quien ya es justo que tenga el nombre de vuestra madre?	560
FEDERICO	Señor Marqués, yo quisiera ser un Júpiter entonces, que, transformándome cerca ¹⁵⁶ 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, ¹⁵⁷ la vieran los del Duque, ¹⁵⁸ mi señor. ¹⁵⁹	565 570

¹⁵⁴ La escena se ha iniciado, en el verso 528, con un adverbio de lugar (*Aquí*), y ha proseguido con referencias deícticas (*Allí* en los versos 542 y 546) que dan fuerza a la descripción del suceso. También ayuda a ese mismo objetivo la abundancia de datos espaciales que hallamos: *alejarse, llegar, correr, salir, estos sauces*. Muchas de esas referencias probablemente debían ir acompañadas de los gestos indicadores del actor.

¹⁵⁵ 'Después de dar gracias a Dios, dadlas a este caballero'.

¹⁵⁶ *cerca*: 'inmediatamente'.

¹⁵⁷ *por mi cuidado*: 'por mi diligencia'.

¹⁵⁸ *los del Duque*: 'los brazos del Duque'.

¹⁵⁹ Federico utiliza varias figuras mitológicas para expresar todo lo que él habría hecho para rescatar a Casandra y que ésta llegara sana y salva a manos de su padre, el

- MARQUÉS El cielo, señor, ordena¹⁶⁰
 estos sucesos que veís
 para que Casandra os deba 575
 un beneficio tan grande¹⁶¹
 que desde este punto pueda¹⁶²
 confirmar las voluntades,
 y en toda Italia se vea
 amarse tales contrarios, 580
 y que en un sujeto quepan.¹⁶³
- Hablen los dos y, aparte, Casandra y Lucrecia*¹⁶⁴
- CASANDRA Mientras los dos hablan, dime
 qué te parece, Lucrecia,
 de Federico.
- LUCRECIA Señora,
 si tú me dieses licencia, 585
 mi parecer te diría.¹⁶⁵
- CASANDRA Aunque ya no sin sospecha,
 yo te la doy.
- LUCRECIA Pues yo digo...
- CASANDRA Di.
- LUCRECIA ...que más dichosa fueras
 si se trocara la suerte. 590
- CASANDRA Aciertas, Lucrecia, y yerra

Duque: recuerda a Júpiter, quien, convertido en águila (*ave imperial*) raptó a Ganímedes llevándoselo en volandas; Federico ha tomado a Casandra como el águila haría con un cordero (*tusón*), sólo que en este caso sería un tusón precioso (el collar de la orden del Toisón de Oro). También alude Federico a la historia de Faetonte (o Faetón), quien, conduciendo el carro del sol, hizo que sus caballos se desbocaran, por lo que fue fulminado por un rayo de Júpiter. Se alude también a Ícaro, quien voló gracias a unas plumas pegadas con cera y, al aproximarse demasiado al sol, se le quemaron. Tanto Faetonte como Ícaro son aquí aludidos por emprender hazañas.

¹⁶⁰ *ordena*: 'dispone, establece'.

¹⁶¹ *beneficio*: 'favor'.

¹⁶² *desde este punto*: 'desde ahora mismo'.

¹⁶³ *tales contrarios*: hace referencia a la madrastra y su hijastro, personajes normalmente opuestos. Las dos *voluntades*, la de Casandra y Federico, serán una sola (*sujeto*), es decir, 'estarán muy unidos, tendrán los mismos deseos y objetivos'.

¹⁶⁴ El Marqués y Federico permanecían en escena, prosiguiendo una conversación «ficticia», mientras que Casandra y su criada estarían a una distancia discreta, que hiciera creíble que hablen sin ser escuchadas.

¹⁶⁵ *parecer*: 'opinión'.

	mi fortuna, ¹⁶⁶ mas ya es hecho: porque cuando yo quisiera, ¹⁶⁷ fingiendo alguna invención, volver a Mantua, estoy cierta	595
	que me matara mi padre, y por toda Italia fuera fábula mi desatino; ¹⁶⁸ fuera de que no pudiera ¹⁶⁹ casarme con Federico;	600
	y así no es justo que vuelva a Mantua, sino que vaya a Ferrara, en que me espera el Duque, de cuya libre vida y condición me llevan	605
MARQUÉS	las nuevas con gran cuidado. ¹⁷⁰ ¡Ea! ¡Nuestra gente venga y alegremente salgamos del peligro desta selva! Parte delante a Ferrara,	610
	Rutilio, y lleva las nuevas al Duque del buen suceso, si por ventura no llega ¹⁷¹ anticipada la fama, que se detiene en las buenas ¹⁷²	615
	cuanto corre en siendo malas. ¹⁷³ Vamos, señora, y prevengan ¹⁷⁴ caballo al Conde.	
FLORO	¡El caballo del Conde!	
CASANDRA	Vuestra Excelencia irá mejor en mi coche.	620

¹⁶⁶ *yerra mi fortuna*: ‘se equivoca mi fortuna’, es decir, ‘tengo mala suerte’.

¹⁶⁷ *cuando*: ‘si’.

¹⁶⁸ *fábula*: ‘rumor, habladuría’.

¹⁶⁹ *fuera de que*: ‘además de que’.

¹⁷⁰ ‘Las noticias (*nuevas*) de la mala vida y condición del Duque, *me llevan* a Ferrara muy preocupada’.

¹⁷¹ *si por ventura*: ‘si acaso’.

¹⁷² *se detiene*: ‘va despacio’.

¹⁷³ Referencia a la figura alegórica de la Fama, que se solía personificar en una mujer con alas, para representar lo rápido que se difunden las noticias, en especial las malas.

¹⁷⁴ *prevengan*: ‘dispongan, preparen’.

FEDERICO Como mande Vuestra Alteza
que vaya, la iré sirviendo.

*El Marqués lleve de la mano a Casandra
y queden Federico y Batín*

BATÍN ¡Qué bizarra es la Duquesa!¹⁷⁵

FEDERICO ¿Parécete bien, Batín?

BATÍN Paréceme una azucena 625

que está pidiendo al aurora

en cuatro cándidas lenguas

que le trueque en cortesía

los granos de oro a sus perlas.¹⁷⁶

No he visto mujer tan linda... 630

Por Dios, señor, que si hubiera

lugar¹⁷⁷ —porque suben ya,¹⁷⁸

y no es bien que la detengas—

que te dijera...

FEDERICO No digas

nada, que con tu agudeza¹⁷⁹ 635

me has visto el alma en los ojos¹⁸⁰

y el gusto me lisonjeas.¹⁸¹

BATÍN ¿No era mejor para ti

esta clavellina fresca,¹⁸²

esta naranja en azahar¹⁸³ 640

toda de pimpollos hecha,¹⁸⁴

¹⁷⁵ *bizarra*: 'hermosa'.

¹⁷⁶ Batín asemeja a Casandra con una *azucena*, símbolo de la virginidad y la pureza. La metáfora es un tanto oscura. Podría entenderse que la flor pide *en cuatro cándidas lenguas* ('sus pétalos blancos'), que el *aurora* ('el alba') le trueque ('le cambie') sus *granos de oro* ('su polen') por el agua del rocío (*sus perlas*).

¹⁷⁷ *lugar*: 'tiempo'.

¹⁷⁸ Casandra y Lucrecia entran en el coche en ese momento.

¹⁷⁹ *agudeza*: 'sagacidad'.

¹⁸⁰ 'me has leído el pensamiento'. La percepción de que en los ojos puede descubrirse el alma es motivo recurrente desde la antigüedad clásica. Parece idea tomada de Cicerón (*De oratore*, III, 221), quien afirmaba que el rostro era el espejo del alma y los ojos, sus delatores.

¹⁸¹ 'me alabas el gusto'; Federico no quiere que Batín le regale los oídos.

¹⁸² *clavellina fresca*: 'mujer joven'; la *clavellina* es un tipo de clavel más pequeño.

¹⁸³ Casandra es flor de *azahar* que, madurando, se convertirá en fruto (*naranja*). *Azahar* debía ser contada como bisílaba.

	esta alcorza de ámbar y oro, ¹⁸⁵ esta Venus, esta Elena? ¹⁸⁶ ¡Pesia las leyes del mundo! ¹⁸⁷	
FEDERICO	Ven, no les demos sospecha y seré el primer alnado ¹⁸⁸ a quien hermosa parezca su madrastra.	645
BATÍN	Pues, señor, no hay más de tener paciencia, que a fe que a dos pesadumbres ¹⁸⁹ ella te parezca fea. ¹⁹⁰	650
<i>Vanse</i> <i>Salgan el duque de Ferrara y Aurora su sobrina</i> ¹⁹¹		
DUQUE	Hallarala en el camino Federico, si partió cuando dicen.	
AURORA	Mucho erró, ¹⁹² pues cuando el aviso vino era forzoso el partir a acompañar a Su Alteza.	655
DUQUE	Pienso que alguna tristeza pudo el partir diferir que, en fin, Federico estaba seguro en su pensamiento de heredarme, cuyo intento, que con mi amor consultaba. fundaba bien su intención, ¹⁹³	660

¹⁸⁴ *pimpollos*: ‘tallos nuevos de las plantas’. Se trata de una tercera alusión a la juventud de la madrastra.

¹⁸⁵ *alcorza*: pasta blanca hecha de azúcar y almidón, con que se hacen o se recubren algunos dulces. En este caso, el dulce es Casandra, quien estaría recubierta de *ámbar* (‘perfume’) y *oro*.

¹⁸⁶ La diosa Venus y Elena de Troya son símbolos de hermosura.

¹⁸⁷ ‘¡Malditas sean las leyes del mundo!’.

¹⁸⁸ *alnado*: ‘hijastro’.

¹⁸⁹ *a dos pesadumbres*: ‘en cuanto te dé dos disgustos’.

¹⁹⁰ *parezca*: ‘parecerá’.

¹⁹¹ La acotación no explica el cambio de escenario —evidente, por lo demás, pues sabemos que el Duque y Aurora se hallan en Ferrara—, que descubriremos más adelante (véanse, por ejemplo, los versos 808, 862 y 976).

¹⁹² *erró*: ‘se entretuvo’.

	porque es Federico, Aurora,	665
	lo que más mi alma adora	
	y fue casarme traición	
	que hago a mi propio gusto;	
	que mis vasallos han sido	
	quien me ha forzado y vencido ¹⁹⁴	670
	a darle tanto disgusto,	
	si bien dicen que esperaban	
	tenerle por su señor,	
	o por conocer mi amor	
	o porque también le amaban;	675
	mas que los deudos que tienen ¹⁹⁵	
	derecho a mi sucesión	
	pondrán pleito con razón; ¹⁹⁶	
	o, que si a las armas vienen,	
	no pudiendo concertallos,	680
	abrasarán estas tierras	
	—porque siempre son las guerras	
	a costa de los vasallos—; ¹⁹⁷	
	con esto determiné	
	casarme, no pude más.	685
AURORA	Señor, disculpado estás.	
	Yerro de Fortuna fue, ¹⁹⁸	
	pero la grave prudencia	
	del Conde hallará templanza	
	para que su confianza	690
	tenga consuelo y paciencia,	
	aunque, en esta confusión,	
	un consejo quiero darte,	
	que será remedio en parte	
	de su engaño y tu afición. ¹⁹⁹	695

¹⁹³ Es decir, Federico estaba seguro de heredar porque *fundaba* sus aspiraciones en el amor del Duque.

¹⁹⁴ *quien* puede usarse como plural en la lengua del Siglo de Oro. En este caso, se refiere a los *vasallos*.

¹⁹⁵ *mas que*: 'aunque', 'pero'.

¹⁹⁶ Se expone la posibilidad de que los familiares (*deudos*) del Duque, que podrían optar al título por ser Federico hijo bastardo, pusieran un pleito legal.

¹⁹⁷ De no ponerse de acuerdo entre ellos o con Federico (*no pudiendo concertallos*), los deudos podrían declarar la guerra y arrasar (*abrasar*) el ducado.

¹⁹⁸ *Yerro de Fortuna*: 'error del destino'.

Perdona el atrevimiento,
 que, fiada en el amor
 que me muestras, con valor
 te diré mi pensamiento.
 Yo soy, invicto Duque, tu sobrina; 700
 hija soy de tu hermano,
 que en su primera edad, como temprano
 almendro que la flor al cierzo inclina
 –¡cinco lustros! ¡ay, suerte
 crüel!– rindió la inexorable muerte.²⁰⁰ 705
 Criástemte en tu casa porque luego
 quedé también sin madre;
 tú solo fuiste mi querido padre
 y, en el confuso laberinto ciego
 de mis fortunas tristes, 710
 el hilo de oro que de luz me vistes.²⁰¹
 Dísteme por hermano a Federico,
 mi primo, en la crianza,
 a cuya siempre honesta confianza
 con dulce trato honesto amor aplico,²⁰² 715
 no menos dél querida,
 viviendo entrambos una misma vida,
 una ley, un amor, un albedrío;²⁰³
 una fe nos gobierna
 que con el matrimonio será eterna, 720
 siendo yo suya y Federico mío,
 que aun apenas la muerte
 osará dividir lazo tan fuerte.
 Desde la muerte de mi padre amado

¹⁹⁹ *engaño*: 'decepción'. Federico estaba *engañado* porque creía que heredaría a su padre. *Afición* vale por 'amor'; en este caso, el del Duque hacia su hijo.

²⁰⁰ El padre de Aurora murió en su juventud (*primera edad*), como un almendro que pierde las flores a causa del frío. El *cierzo* es el viento del norte, que suele traer heladas y bajadas bruscas de temperatura durante la primavera.

²⁰¹ Aurora compara su desventura (*fortunas tristes*) con un laberinto sin salida (*ciego*) del que salió gracias al *hilo de oro* que sería el Duque. El pasaje resulta confuso por la mezcla de dos metáforas: en una, el laberinto sería el del Minotauro, del cual Teseo (aquí, Aurora) salió gracias al hilo que le dio Ariadna (el Duque). En la otra, el Duque es la luz que la ha guiado y amparado (*de luz me vistes*).

²⁰² El *honesto amor* es el que se encamina al matrimonio.

²⁰³ Federico y Aurora están muy unidos, ya que según Aurora comparten, además de su amor, las mismas lealtades (*ley*) y una misma libertad (*albedrío*), es decir, los mismos gustos y objetivos.

	tiene mi hacienda aumento.	725
	No hay en Italia agora casamiento más igual a sus prendas y a su estado; que yo, entre muchos grandes, ni miro a España ni me aplico a Flandes. ²⁰⁴	
	Si le casas conmigo estás seguro	730
	de que no se entristezca de que Casandra sucesión te ofrezca, sirviendo yo de su defensa y muro. ²⁰⁵	
	Mira si en este medio ²⁰⁶ promete mi consejo tu remedio.	735
DUQUE	Dame tus brazos, Aurora, que en mi sospecha y recelo eres la misma del cielo ²⁰⁷ que mi noche ilustra y dora. ²⁰⁸	
	Hoy mi remedio amaneces,	740
	y en el sol de tu consejo miro como en claro espejo el que a mi sospecha ofreces. ²⁰⁹	
	Mi vida y honra aseguras, y, así, te prometo al Conde	745
	si a tu honesto amor responde la fe con que le procuras, ²¹⁰ que bien creo que estarás cierta ²¹¹ de su justo amor	
	como yo que tu valor,	750

²⁰⁴ 'No hay otro partido (*casamiento*) más *igual* a Federico en cualidades personales (*prendas*) y posición social (*estado*)'; Aurora se refiere a sí misma, obviando el hecho de que Federico es hijo ilegítimo y ella no. Por su parte, rechaza considerar a nobles (*grandes*) extranjeros.

²⁰⁵ El matrimonio con Aurora resulta ventajoso para Federico porque lo compensa de la pérdida de su herencia, de manera que lo protegerá de una grave pérdida de posición social y económica, además de mantener su dignidad como noble pese a ser bastardo.

²⁰⁶ *en este medio*: 'de este modo'.

²⁰⁷ Los juegos conceptuales referidos a Aurora y a la aurora se repiten durante toda la obra. Aquí, Aurora es 'la misma (Aurora) del cielo'.

²⁰⁸ *ilustra*: 'ilumina'.

²⁰⁹ Aurora aparece (*amanece*, por ser Aurora) como remedio, al mismo tiempo que ofrece la solución adecuada para la preocupación del Duque (*mi sospecha*).

²¹⁰ 'Si el empeño (*fe*) que pones en conseguirlo (*lo procuras*) se basa en (*responde a*) tu amor', es decir, el Duque acepta las bodas si Aurora lo propone por amor, además de por todas las razones de conveniencia que ella ha enumerado.

²¹¹ *cierta*: 'segura'.

Aurora, merece más.
 Y así, pues vuestros intentos
 conformes vienen a ser,
 palabra te doy de hacer
 juntos los dos casamientos. 755
 Venga el Conde y tú verás
 qué día a Ferrara doy.²¹²
 AURORA Tu hija y tu esclava soy;
 no puedo decirte más.

*Entre Batín*²¹³

BATÍN Vuestra Alteza, gran señor, 760
 reparta entre mí y el viento
 las albricias,²¹⁴ porque a entrambos
 se las debe de derecho;
 que no sé cuál de los dos
 vino en el otro corriendo, 765
 yo en el viento o él en mí,
 él en mis pies, yo en su vuelo.²¹⁵
 La Duquesa mi señora
 viene buena,²¹⁶ y si primero
 dijo la Fama²¹⁷ que el río, 770
 con atrevimiento necio,
 volvió el coche, no fue nada;
 porque el Conde al mismo tiempo
 llegó y la sacó en sus brazos,
 con que las paces se han hecho 775
 de aquella opinión vulgar:
 que nunca bien se quisieron
 los alnados y madrastras;²¹⁸

²¹² 'Verás qué día de festividades ofrezco a Ferrara con motivo de estas bodas'.

²¹³ La orden de avanzarse y dar la noticia se había dado a Rutilio, no a Batín (v. 610). La incongruencia podría deberse a la necesidad de utilizar a Batín como confesor de Federico en la escena anterior y como agente cómico a continuación.

²¹⁴ Las albricias son los regalos o dádivas que se solían dar al mensajero que traía una buena noticia. Al final de esta conversación, el Duque le dará a Batín una cadena, que se entiende que es de algún metal precioso.

²¹⁵ Batín bromea proponiendo que se repartan las albricias, puesto que ha venido 'corriendo como el viento'.

²¹⁶ *buena*: 'sana, a salvo'.

²¹⁷ *primero dijo la Fama*: 'si ha corrido la voz primero'.

	porque con tanto contento vienen juntos, que parecen hijo y madre verdaderos.	780
DUQUE	Esa paz, Batín amigo, es la nueva que agradezco, ²¹⁹ y que traiga gusto el Conde, fuera de ser nueva, es nuevo.	785
	¿Querrá Dios que Federico, con su buen entendimiento, se lleve bien con Casandra? En fin, ya los dos se vieron, y en tiempo que pudo hacerle ese servicio.	790
BATÍN	Prometo a Vuestra Alteza que fue dicha de los dos. ²²⁰	
AURORA	Yo quiero que me des nuevas también.	
BATÍN	¡Oh, Aurora, que a la del cielo das ocasión con el nombre para decirte concetos! ²²¹ ¿Qué me quieres preguntar?	795
AURORA	Deseo de saber tengo si es muy hermosa Casandra.	800
BATÍN	Esa pregunta y deseo no era de Vuestra Excelencia sino del Duque, mas pienso que entrambos sabéis por fama lo que repetir no puedo... porque ya llegan.	805
DUQUE	¡Batín, ponte esta cadena al cuello!	

*Entren con grande acompañamiento y bizarría
Rutilio, Floro, Albano, Lucindo, el marqués Gonzaga,*

²¹⁸ *alrados*: 'hijastros'.

²¹⁹ *nueva*: 'noticia, novedad'.

²²⁰ *dicha*: 'felicidad, alegría', en este caso la de Federico y Casandra por haberse encontrado tan oportunamente.

²²¹ Los *concetos* (conceptos) son agudezas o juegos de palabras, muy valorados en la sociedad de la época como muestra de inteligencia y elegancia. Batín señala la facilidad que presenta el nombre de la dama para hacer comparaciones y cumplidos.

Federico, Casandra y Lucrecia ²²²

FEDERICO	En esta güerta, señora, ²²³ os tienen hecho aposento para que el Duque os reciba en tanto que disponiendo queda Ferrara la entrada, ²²⁴ que a vuestros merecimientos será corta, aunque será ²²⁵ la mayor que en estos tiempos en Italia se haya visto.	810 815
CASANDRA	Ya, Federico, el silencio me provocaba a tristeza. ²²⁶	
FEDERICO	Fue de aquesta causa efeto.	
FLORO	Ya salen a recibiros el Duque y Aurora.	820
DUQUE	El cielo, hermosa Casandra, a quien con toda el alma os ofrezco estos estados, os guarde para su señora y dueño, para su aumento y su honor, los años de mi deseo. ²²⁷	825
CASANDRA	Para ser de Vuestra Alteza esclava, gran señor, vengo, que deste título sólo recibe mi casa aumento, ²²⁸ mi padre, honor, y mi patria, gloria, en cuya fe poseo los méritos de llegar a ser digna de los vuestros. ²²⁹	830 835

²²² *bizurría*: 'gallardía, esplendor'.

²²³ *güerta*: 'huerta, jardín'.

²²⁴ *entrada*: 'ceremonia de recepción' para Casandra, que todavía se está preparando (*disponiendo*).

²²⁵ *corta*: 'insuficiente' respecto a lo que merece la futura Duquesa.

²²⁶ A Casandra le entristecía (*me provocaba a tristeza*) no oír ninguna fiesta a su llegada (*el silencio*).

²²⁷ El Duque está ofreciendo sus estados a Casandra y deseándole que el cielo la guarde para ser señora de ellos durante muchos años (*los años de mi deseo*).

²²⁸ 'Mi linaje (*mi casa*) sale ganando (*recibe aumento*) con el título de duquesa'.

DUQUE	Dadme vos, señor Marqués, los brazos, a quien hoy debo prenda de tanto valor. ²³⁰	
MARQUÉS	En su nombre los merezco, y por la parte que tuve en este alegre himineo, ²³¹ pues hasta la ejecución me sois deudor del concierto. ²³²	840
AURORA	Conoced, Casandra, a Aurora.	
CASANDRA	Entre los bienes que espero de tanta ventura mía, ²³³ es ver, Aurora, que os tengo por amiga y por señora.	845
AURORA	Con serviros, con quereros por dueño de cuanto soy, ²³⁴ sólo responderos puedo. ¡Dichosa Ferrara ha sido, oh Casandra, en mereceros para gloria de su nombre!	850
CASANDRA	Con tales favores entro, que ya en todas mis acciones próspero fin me prometo.	855
DUQUE	Sentaos por que os reconozcan con debido amor mis deudos y mi casa. ²³⁵	
CASANDRA	No replico: cuanto mandáis obedezco.	860

*Siéntense debajo de dosel el Duque y Casandra,
y el Marqués y Aurora*

²²⁹ *en cuya fe*: 'gracias a mi patria' o, como interpreta García Reidy, 'con la confianza de que poseo'.

²³⁰ En alusión a Casandra.

²³¹ *himineo*: 'himeneo', es decir, boda o casamiento.

²³² El Marqués vela por el cumplimiento (*la ejecución*) del acuerdo (*del concierto*) entre el Duque y el padre de Casandra: éste no es otro que la boda del Duque con Casandra; hasta entonces el Duque debe su palabra de matrimonio al Marqués (*me sois deudor*).

²³³ *ventura*: 'suerte, felicidad'.

²³⁴ *dueño*: 'dueña'.

²³⁵ *por que*: 'para que'; *os reconozcan*: 'os rindan vasallaje públicamente'; *deudos*: 'parientes'; *casa*: 'el conjunto de los criados'.

CASANDRA	¿No se sienta el Conde?	
DUQUE	No,	
	porque ha de ser el primero que os ha de besar la mano.	
CASANDRA	Perdonad, que no consiento esa humildad.	865
FEDERICO	Es agravio de mi amor; fuera de serlo, es ir contra mi obediencia. ²³⁶	
CASANDRA	Eso no.	
FEDERICO	(¡Temblando llego!)	
CASANDRA	Teneos. ²³⁷	
FEDERICO	No lo mandéis.	870
	Tres veces, señora, beso vuestra mano: una por vos, con que humilde me sujeto a ser vuestro mientras viva, destos vasallos ejemplo;	875
	la segunda por el Duque, mi señor, a quien respeto obediente; y la tercera por mí, porque no teniendo ²³⁸ más por vuestra obligación,	880
	ni menos por su preceto, ²³⁹ sea de mi voluntad, señora, reconoceros, ²⁴⁰ que la que sale del alma sin fuerza de gusto ajeno	885
	es verdadera obediencia. ²⁴¹	
CASANDRA	De tan obediente cuello sean cadena mis brazos.	

²³⁶ Casandra no consiente que Federico, hijo de Duque, se someta a su persona (*esa humildad*): esto agravia el amor filial de Federico (de hijastro a madrastra); éste, además, asegura que, si no se diera tal agravio, no accediendo a la voluntad de su padre el Duque (*ha de ser el primero / que os ha de besar la mano*) iría contra la obediencia que le debe.

²³⁷ *Teneos*: 'Deteneos'.

²³⁸ *temiendo*: 'teniendo'.

²³⁹ *preceto*: 'precepto', es decir, 'mandato u orden'.

²⁴⁰ Federico declara públicamente que rinde vasallaje a Casandra por voluntad propia (no por obligación hacia ella, ni por precepto de su padre).

²⁴¹ *de gusto ajeno*: 'impuesta'.

DUQUE	Es Federico discreto. ²⁴²	
MARQUÉS	Días ha, gallarda Aurora, ²⁴³ que los deseos de veros nacieron de vuestra fama, y a mi fortuna le debo que tan cerca me pusiese de vos, aunque no sin miedo, para que sepáis de mí que, puesto que se cumplieron, ²⁴⁴ son mayores de serviros cuando tan hermosa os veo.	890 895
AURORA	Yo, señor Marqués, estimo ese favor como vuestro, porque ya de vuestro nombre, que por las armas eterno será en Italia, tenía noticia por tantos hechos.	900 905
	Lo de galán ignoraba, ²⁴⁵ y fue ignorancia, os confieso, porque soldado y galán es fuerza ²⁴⁶ , y más en sujeto de tal sangre y tal valor.	 910
MARQUÉS	Pues haciendo fundamento dese favor, desde hoy me nombro vuestro y prometo mantener en estas fiestas a todos los caballeros de Ferrara ²⁴⁷ , que ninguno tiene tan hermoso dueño. ²⁴⁸	 915
DUQUE	Que descanséis es razón,	

²⁴² *discreto*: 'inteligente, de buen juicio'.

²⁴³ *Días ha*: 'hace días'; *gallarda*: 'hermosa'.

²⁴⁴ *puesto que*: 'aunque'; son los deseos del Marqués de ver a Aurora, los que se cumplieron.

²⁴⁵ *galán*: 'el que requiebra y adula a una mujer'; con todo, cabe considerar otra acepción de *galán* para que el juego de conceptos aquí propuesto (vv. 906-909) funcione: «el hombre que está vestido de gala, con aseo y compostura» (*Autoridades*).

²⁴⁶ *es fuerza*: 'es obligado', es decir, 'cabe esperar de un soldado que sea galán', pues los soldados, entonces, acostumbraban a vestir galas bizarras y elegantes.

²⁴⁷ *mantener*: 'sostener un torneo o justa con todos los caballeros, y ser el principal (el primero) defendiendo el nombre de su dama'.

²⁴⁸ *dueño*: 'dueña', en sentido amoroso, por Aurora.

que pienso que entreteneros
 es hacer la necedad 920
 que otros casados dijeron.
 No diga el largo camino
 que he sido dos veces necio,²⁴⁹
 y Amor que no estimo el bien,
 pues no le agradezco el tiempo.²⁵⁰ 925

*Todos se entran con grandes cumplimientos
 y quedan Federico y Batín*

FEDERICO ¡Qué necia imaginación!
 BATÍN ¿Cómo necia? ¿Qué tenemos?
 FEDERICO Bien dicen que nuestra vida
 es sueño, y que toda es sueño,
 pues que no sólo dormidos, 930
 pero aun estando despiertos,
 cosas imagina un hombre
 que al más abrasado enfermo
 con frenesí no pudieran
 llegar a su entendimiento.²⁵¹ 935
 BATÍN Dices bien, que alguna vez
 entre muchos caballeros
 suelo estar, y sin querer
 se me viene al pensamiento
 dar un bofetón a uno 940
 u mordelle del pescuezo.²⁵²
 Si estoy en algún balcón,
 estoy pensando y temiendo
 echarme dél²⁵³ y matarme.
 Si estoy en la iglesia oyendo 945
 algún sermón, imagino
 que le digo que está impreso.²⁵⁴

²⁴⁹ Evita el Duque ser doblemente necio: por impedir a la novia que descansa tras su viaje (de Mantua a Ferrara) y por cansarla después con palabras, entreteniéndola en vano y postergando, de esta manera, el encuentro íntimo de los novios —necedad que otros casados advirtieron—.

²⁵⁰ 'No diga Amor que no aprecio a Casandra (*el bien*) y que no le agradezco la ocasión (*el tiempo*) de estar a solas con ella'.

²⁵¹ *frenesí*: «especie de locura o delirio acompañado de calentura» (*Autoridades*).

²⁵² *u mordelle*: 'o morderle'.

²⁵³ *dél*: 'de él'.

	Dame gana de reír si voy en algún entierro, y si dos están jugando, que les tiro el candelero. ²⁵⁵	950
	Si cantan, quiero cantar, y si alguna dama veo, en mi necia fantasía asirla del moño intento, y me salen mil colores ²⁵⁶ como si lo hubiera hecho.	955
FEDERICO	(¡Jesús! ¡Dios me valga! ¡Fuera, desatinados conceptos de sueños despiertos! Yo ¿tal imagino, tal pienso, tal me prometo, tal digo, tal fabrico, tal emprendo? ¡No más, estraña ²⁵⁷ locura!) ¿Pues tú para mí secreto?	960
BATÍN FEDERICO	Batín, no es cosa que hice, y así nada te reservo, que las imaginaciones son espíritus sin cuerpo; lo que no es, ni ha de ser, no es esconderte mi pecho. ²⁵⁸	965
BATÍN	Y si te lo digo yo... ¿negarásme?	970
FEDERICO	Primero que puedas adivinarlo, habrá flores en el cielo y en este jardín estrellas.	975
BATÍN	Pues mira cómo lo acierto: que te agrada tu madrastra y estás entre ti diciendo...	
FEDERICO	¡No lo digas! Es verdad... pero yo ¿qué culpa tengo,	980

²⁵⁴ 'Le digo al predicador que su sermón está ya impreso', luego, que no es original (acusándolo, de este modo, de plagio).

²⁵⁵ *candelero*: utensilio para mantener derecha la vela o candela. Batín imagina que, si dos están jugando (a cartas, por ejemplo), les tira el candelero y los deja a oscuras.

²⁵⁶ 'Me pongo colorado de vergüenza'.

²⁵⁷ *estraña*: 'extraña'.

²⁵⁸ *mi pecho*: 'mi pensamiento, sentir'.

BATÍN	pues el pensamiento es libre? Y tanto, que por su vuelo la inmortalidad del alma se mira como en espejo. ²⁵⁹	985
FEDERICO	Dichoso es el Duque.	
BATÍN	Y mucho.	
FEDERICO	Con ser imposible, llego a estar envidioso dél. ²⁶⁰	
BATÍN	Bien puedes, con presupuesto de que era mejor Casandra para ti. ²⁶¹	990
FEDERICO	Con eso puedo morir de imposible amor y tener posibles celos.	

²⁵⁹ La libertad del pensamiento (*su vuelo*) es comparable a la inmortalidad del alma por la ausencia de límites.

²⁶⁰ *dél*: 'de él'.

²⁶¹ *con presupuesto*: 'si suponemos'.

SEGUNDO ACTO DE
EL CASTIGO SIN VENGANZA

Hablan en el segundo acto

Federico
Lucrecia
Casandra
El Marqués
El Duque
Aurora
Batín
Rutilio

[rúbrica]

ACTO SEGUNDO

Casandra y Lucrecia

LUCRECIA	Con notable admiración me ha dejado Vuestra Alteza.	995
CASANDRA	No hay altezas con tristeza, y más si bajezas son; más quisiera, y con razón, ser una ruda villana, que me hallara la mañana al lado de un labrador, que desprecio de un señor en oro, púrpura y grana.	1000
	Pluguiera a Dios que naciera ¹ bajamente, pues hallara quien lo que soy estimara, y a mi amor correspondiera. En aquella humilde esfera, ² como en las camas reales, se gozan contentos tales que no los crece el valor ³ si los efetos de amor son en las noches iguales.	1005
	No los halla a dos casados el sol por las vedrieras ⁴ de cristal, a las primeras luces del alba, abrazados	1015

¹ *Pluguiera a Dios*: 'quisiera Dios' (del verbo *placer*, 'agradar'). El discurso de Casandra es una variante de un tema muy común en la literatura barroca, llamado genéricamente «menosprecio de corte y alabanza de aldea», que consistía en una crítica a los problemas que traen el dinero y el poder, y una reivindicación de los placeres que están al alcance del pobre; pero todo lo que dice Casandra aquí se refiere específicamente al ámbito sexual de su vida con el Duque.

² *esfera*: 'ámbito social'. Es una metáfora tomada de la cosmovisión antigua del cielo, que lo concebía como diversas esferas superpuestas a la tierra, donde se encontraban los astros.

³ *el valor*: el valor social, la nobleza.

⁴ *vedrieras*: 'vidrieras, ventanas'.

con más gusto, ni en dorados
 techos más descanso halló;
 que tal vez su rayo entró, 1020
 del aurora a los principios,⁵
 por mal ajustados ripios
 y un alma en dos cuerpos vio.⁶
 Dichosa la que no siente
 un desprecio autorizado⁷ 1025
 y se levanta del lado
 de su esposo alegremente;
 la que en la primera fuente
 mira y lava, ¡oh cosa raral,
 con las dos manos la cara; 1030
 y no en llanto, cuando fue
 mujer de un hombre sin fe,
 con ser duque de Ferrara.⁸
 Sola una noche le vi
 en mis brazos en un mes, 1035
 y muchas le vi después
 que no quiso verme a mí;
 pero de que viva así
 ¿cómo me puedo quejar?,
 pues que me pudo enseñar 1040
 la Fama que quien vivía
 tan mal no se enmendaría,
 aunque mudase lugar.
 Que venga un hombre a su casa
 cuando viene al mundo el día, 1045
 que viva a su fantasía,⁹
 por libertad de hombre pasa,

⁵ *tal vez*: ‘alguna vez’. Debe entenderse, ‘entró a los principios del aurora’, muy temprano.

⁶ *ripios*: las piedras con que se tapan los huecos en las paredes. Es aquí una imagen para simbolizar la pobreza (como antes *vedrieras de cristal* y *dorados techos* para la riqueza); *un alma en dos cuerpos*: es una idea originada en la obra de Platón, muy vigente en la literatura del XVII. Quienes se aman comparten una misma *alma*, desde su nacimiento, o por comunicación a través de la mirada.

⁷ *autorizado*: de alguien con autoridad, superior. Indirectamente, Casandra se va refiriendo al Duque.

⁸ *sin fe*: puede ser ‘fe amorosa’, aunque también ‘hombre sin palabra’, como interpreta García Reidy; *con ser*: ‘aunque sea’.

⁹ *a su fantasía*: ‘de acuerdo a su capricho’.

	¿quién puede ponerle tasa? ¹⁰	
	Pero que con tal desprecio trate una mujer de precio, ¹¹	1050
	de que es casado olvidado, o quiere ser desdichado o tiene mucho de necio.	
	El Duque debe de ser de aquellos cuya opinión, ¹²	1055
	en tomando posesión, quieren en casa tener como alhaja la mujer ¹³	
	para adorno, lustre y gala, silla o escritorio en sala.	1060
	Y es término que condeno, ¹⁴ porque con marido bueno ¿cuándo se vio mujer mala?	
	La mujer de honesto trato viene para ser mujer	1065
	a su casa, que no a ser silla, escritorio o retrato.	
	Basta ser un hombre ingrato, sin que sea descortés, y es mejor, si causa es	1070
	de algún pensamiento extraño, no dar ocasión al daño que remediarle después. ¹⁵	
LUCRECIA	Tu discurso me ha causado lástima y admiración,	1075
	que tan grande sinrazón puede ponerte en cuidado. ¹⁶	
	¿Quién pensara que casado fuera el Duque tan vicioso?	
	O que no siendo amoroso,	1080

¹⁰ *tasa*: 'medida, límites'.

¹¹ *de precio*: 'de valor, noble'. Casandra admite que podría tolerar que el Duque pase algunas noches fuera de casa, pero no el desprecio que muestra hacia ella.

¹² *cuya opinión*: 'que piensan que'.

¹³ *alhaja*: aquí con el sentido, común en la época, de 'adorno, decoración de la casa'.

¹⁴ *término*: 'comportamiento'.

¹⁵ En estos versos Casandra se refiere a la posibilidad de que la descortesía de un marido ocasione que su mujer le sea infiel (*pensamiento extraño, daño*).

¹⁶ *ponerte en cuidado*: 'causarte preocupación'.

	cortés, como dices, fuera, con que tu pecho estuviera para el agravio animoso. ¹⁷	
	En materia de galán ¹⁸ puédese picar con celos, y dar algunos desvelos cuando dormidos están: ¹⁹ el desdén, el ademán, la risa con quien pasó, alabar al que la habló, con que despierta el dormido.	1085
	Pero celos a marido ¿quién en el mundo los dio? ¿Hale escrito Vuestra Alteza a su padre estos enojos?	1090
CASANDRA	No, Lucrecia, que mis ojos sólo saben mi tristeza.	1095
LUCRECIA	Conforme a naturaleza y a la razón, mejor fuera que el Conde te mereciera y que, contigo casado, asegurando su estado su nieto le sucediera, ²⁰ que aquestas melancolías que trae el Conde no son, señora, sin ocasión. ²¹	1100
CASANDRA	No serán sus fantasías, ²² Lucrecia, de envidias mías, ²³ ni yo hermanos le daré, con que Federico esté seguro que no soy yo la que la causa le dio; desdicha de entrambos fue.	1105
		1110

El Duque y Federico y Batín

¹⁷ 'Con ánimos para afrontar el agravio'.

¹⁸ *En materia de galán*: 'si se tratara de un pretendiente, novio'.

¹⁹ *dormidos*: los *galanes* desatentos. El mismo sentido en el v. 1091.

²⁰ *su nieto*: ahora, refiriéndose al Duque.

²¹ *sin ocasión*: 'sin motivo'.

²² *fantasías*: 'imaginaciones, suposiciones'.

²³ *de envidias mías*: 'porque tenga envidia de mí'.

- DUQUE Si yo pensara, Conde, que te diera
tanta tristeza el casamiento mío, 1115
antes de imaginarlo me muriera.
- FEDERICO Señor, fuera notable desvarío
entristecerme a mí tu casamiento,
ni de tu amor por eso desconfío;
advierta, pues, tu claro entendimiento, 1120
que si del casamiento me pesara²⁴
disimular supiera el descontento.
La falta de salud se ve en mi cara,
pero no la ocasión.²⁵
- DUQUE Mucho presumen²⁶
los médicos de Mantua y de Ferrara, 1125
y todos finalmente se resumen
en que casarte es el mejor remedio
en que tales tristezas se consumen.
- FEDERICO Para doncellas era mejor medio,
señor, que para un hombre de mi estado, 1130
que no por esos medios me remedio.
- CASANDRA (¡Aun apenas el Duque me ha mirado!
¡Desprecio extraño y vil descortesía!)
- LUCRECIA (Si no te ha visto, no será culpado.)
- CASANDRA (Fingir descuido es brava tiranía. 1135
¡Vamos, Lucrecia, que si no me engaño
deste desdén le pesará algún día!)

Vanse las dos

- DUQUE Si bien de la verdad me desengaño,
yo quiero proponerte un casamiento,
ni lejos de tu amor, ni en reino extraño. 1140
- FEDERICO ¿Es por ventura Aurora?²⁷
- DUQUE El pensamiento
me hurtaste al producirla por los labios,
como quien tuvo el mismo sentimiento.
Yo consulté los más ancianos sabios

²⁴ *me pesara*: 'sintiera pena, pesar'.

²⁵ *la ocasión*: 'la causa'.

²⁶ *presumen*: 'conjeturan, estudian'.

²⁷ *por ventura*: 'acaso'.

	del Magistrado nuestro, y todos vienen ²⁸ en que esto sobredora tus agravios. ²⁹	1145
FEDERICO	Poca esperiencia de mi pecho tienen. Neciamente, me juzgan agraviado, pues sin causa ofendido me previenen. ³⁰	
	Ellos saben que nunca reprobado tu casamiento de mi voto ha sido, antes por tu sosiego deseado. ³¹	1150
DUQUE	Así lo creo y siempre lo he creído, y esa obediencia, Federico, pago con estar de casarme arrepentido.	1155
FEDERICO	Señor, por que no entiendas que yo hago sentimiento de cosa que es tan justa, ³² y el amor que me muestras satisfago, ³³ sabré primero si mi prima gusta y luego, disponiendo mi obediencia, pues lo contrario fuera cosa injusta, haré lo que me mandas.	1160
DUQUE	Su licencia tengo firmada de su misma boca.	
FEDERICO	Yo sé que hay novedad de cierta ciencia, ³⁴ y que, porque a servirla le provoca ³⁵ el Marqués en Ferrara se ha quedado.	1165
DUQUE	Pues eso, Federico, ¿qué te toca? ³⁶	
FEDERICO	Al que se ha de casar le da cuidado el galán que ha servido y aun enojos, que es escribir sobre papel borrado. ³⁷	1170
DUQUE	Si andan los hombres a mirar antojos, ³⁸ encierren en castillos las mujeres	

²⁸ *Magistrado*: 'consejo, tribunal'; *vienen*: 'concluyen'.

²⁹ *sobredora*: 'disculpa, cubre' (de su sentido literal, 'con oro').

³⁰ *ofendido me previenen*: 'presuponen que estoy ofendido'.

³¹ *de mi voto*: 'en mi opinión'; *por tu sosiego*: 'para tu sosiego'.

³² *por que no*: 'para que no'; *hago sentimiento*: 'lamento'.

³³ *satisfago*: 'correspondo'.

³⁴ *de cierta ciencia*: 'a ciencia cierta', para certificar que lo sabe con seguridad.

³⁵ *servirla le provoca*: 'le incita a galantearla'.

³⁶ *¿qué te toca?*: '¿qué te importa?'.

³⁷ Según Federico, cortejar a una mujer que ha sido pretendida por otro hombre, puede ser como escribir sobre un papel en el que ya se ha escrito y borrado algo previamente.

³⁸ *mirar antojos*: preocuparse por ideas sin fundamento.

- desde que nacen, contra tantos ojos;³⁹
 que el más puro cristal,⁴⁰ si verte quieres,
 se mancha del aliento, mas ¿qué importa 1175
 si del mirar escrupuloso eres?,
 pues luego que se limpia y se reporta,⁴¹
 tan claro queda como estaba de antes.
- FEDERICO ¡Muy bien tu ingenio y tu valor me exhorta!
 Señor, cuando centellas rutilantes⁴² 1180
 escupe alguna fragua, y el que fragua
 quiere apagar las llamas resonantes,
 moja las brasas de la ardiente fragua,
 pero rebeldes ellas crecen luego
 y arde el fuego voraz lamiendo el agua; 1185
 así un marido, del amante ciego,⁴³
 tiempla⁴⁴ el deseo y la primera llama,
 pero puede volver más vivo el fuego;
 y así debo temerme de quien ama,
 que no quiero ser agua que le aumente, 1190
 dando fuego a mi honor y humo a mi fama⁴⁵.
- DUQUE Muy necio, Conde, estás, y impertinente.
 Hablas de Aurora cual si noche fuera,
 con bárbaro lenguaje y indecente.
- FEDERICO ¡Espera!
 DUQUE ¿Para qué?
 FEDERICO ¡Señor, espera! 1195

Vase

BATÍN ¡Oh, qué bien has negociado

³⁹ *contra tantos ojos*: 'para evitar que las mujeres sean expuestas a las miradas de los hombres'.

⁴⁰ *crystal*: 'espejo'.

⁴¹ *reporta*: 'recupera su estado primitivo'.

⁴² *rutilantes*: 'resplandecientes'.

⁴³ *del amante ciego*: es hipérbaton con el que se señala que el marido no ve al amante, desconoce su existencia.

⁴⁴ *tiempla*: 'templa, sosiega'.

⁴⁵ Federico sostiene que el matrimonio puede sosegar el primer amor (*tiempla el deseo y la primera llama*) como el agua aplaca las brasas de la ardiente fragua, sin embargo, del mismo modo que las llamas rebeldes aumentan después, considera que los el amor puede volver a surgir con mayor fuerza. Federico sospecha (*debo temerme*) de quien ama porque no quiere *ser agua que le aumente* acabando con su honor (*fuego*) y manchando su fama (*humo*).

	la gracia ⁴⁶ del Duque!	
FEDERICO	Espero su desgracia, ⁴⁷ porque quiero ser en todo desdichado; que mi desesperación	1200
	ha llegado a ser de suerte que sólo para la muerte me permite apelación. Y si muriera, quisiera poder volver a vivir	1205
	mil veces, para morir cuantas a vivir volviera. Tal estoy que no me atrevo ni a vivir ni a morir ya, por ver que el vivir será	1210
	volver a morir de nuevo. Y si no soy mi homicida, es por ser mi mal tan fuerte, que, porque es menos la muerte, me dejo estar con la vida.	1215
BATÍN	Según eso, ni tú quieres vivir, Conde, ni morir, que entre morir y vivir como hermafrodita eres, ⁴⁸ que como aquél se compone	1220
	de hombre y mujer, tú de muerte y vida; que de tal suerte la tristeza te dispone, que ni eres muerte ni vida. Pero, ¡por Dios!, que, mirado	1225
	tu desesperado estado, me obligas a que te pida o la razón de tu mal o la licencia de irme adonde, que fui, confirme,	1230
	desdichado por leal. ⁴⁹	

⁴⁶ *gracia*: 'favor'.

⁴⁷ *desgracia*: 'enemistad'.

⁴⁸ *hermafrodita*: se alude al personaje de la mitología griega Hermafrodito, que tenía ambos sexos.

⁴⁹ Batín le pide a Federico saber la causa de su mal o que le dé permiso para irse a donde pueda confirmar que fue desdichado por ser leal.

FEDERICO Dame tu mano.⁵⁰
 Batín,
 si yo decirte pudiera
 mi mal, mal posible⁵¹ fuera,
 y mal que tuviera fin; 1235
 pero la desdicha ha sido
 que es mi mal de condición⁵²
 que no cabe en mi razón,
 sino sólo en mi sentido;
 que cuando por mi consuelo 1240
 voy a hablar, me pone en calma⁵³
 ver que de la lengua al alma
 hay más que del suelo al cielo.
 Vete si quieres también
 y déjame solo aquí, 1245
 por que⁵⁴ no haya cosa en mí
 que aun tenga sombra de bien.

Entren Casandra y Aurora

CASANDRA ¿Deso lloras?
 AURORA ¿Le parece
 a Vuestra Alteza, señora,
 sin razón, si el Conde agora⁵⁵ 1250
 me desprecia y aborrece?
 Dice que quiero al Marqués
 Gonzaga. ¿Yo a Carlos? ¿Yo?
 ¿Cuándo? ¿Cómo? Pero no,
 que ya sé lo que esto es: 1255
 él tiene en su pensamiento
 irse a España, despechado
 de ver su padre casado;
 que antes de su casamiento
 la misma luz de sus ojos 1260
 era yo, pero ya soy
 quien en los ojos le doy,⁵⁶

⁵⁰ *Dame tu mano*: como gesto de despedida.

⁵¹ *posible*: 'reparable'.

⁵² *de condición*: 'de tal manera'.

⁵³ *en calma*: 'en suspenso, paralizado'.

⁵⁴ *por que*: aquí, 'para que'.

⁵⁵ *agora*: 'ahora'.

	y mis ojos sus enojos.	
	¿Qué aurora nuevas del día trujo ⁵⁷ al mundo, sin hallar al Conde donde a buscar la de sus ojos venía? ⁵⁸	1265
	¿En qué jardín, en qué fuente no me dijo el Conde amores? ¿Qué jazmines o qué flores no fueron mi boca y frente? ¿Cuándo de mí se apartó? ¿Qué instante vivió sin mí? O ¿cómo viviera en sí, si no le animara yo?	1270 1275
	Que tanto el trato acrisola ⁵⁹ la fe de amor, ⁶⁰ que de dos almas que nos puso Dios hicimos un alma sola. Esto desde tiernos años, porque con los dos nació este amor que hoy acabó a manos de sus engaños. ¡Tanto pudo la ambición del estado que ha perdido! ⁶¹	1280 1285
CASANDRA	Pésame de que haya sido, Aurora, por mi ocasión, ⁶² pero tiempla tus desvelos mientras voy a hablar con él, si bien es cosa crüel ⁶³ poner en razón los celos.	1290
AURORA	¿Yo, celos?	

⁵⁶ *dar en los ojos*: 'molestar', como la molestia que causa la luz al dar en los ojos.

⁵⁷ *trujo*: 'trajo'.

⁵⁸ Aurora hace un juego de palabras con su nombre propio y la aurora del día. De modo que se pregunta cuándo la llegada del amanecer se produjo sin encontrar al Conde buscándola a ella, a Aurora, la aurora de sus ojos.

⁵⁹ *acrisola*: 'purifica'.

⁶⁰ *fe de amor*: 'promesa de amor'. La seguridad y confianza mutua en el amor que según Aurora se profesaban ella y el Conde, lo expresa en los versos siguientes mediante el tópico de la unión de dos almas en una sola por medio del amor.

⁶¹ 'Tanto pudo el deseo y la esperanza que tenía de lograr el ducado de Ferrara'.

⁶² *ocasión*: 'causa o motivo'.

⁶³ *crüel*: en este caso, 'difícil'.

CASANDRA Con el Marqués,
dice el Duque.
AURORA Vuestra Alteza
crea que aquella tristeza
ni es amor, ni celos es. 1295

Vase Aurora

CASANDRA Federico.
FEDERICO Mi señora,
dé Vuestra Alteza la mano
a su esclavo.⁶⁴
CASANDRA ¿Tú en el suelo?
Conde, no te humilles tanto;
que te llamaré Excelencia.⁶⁵ 1300

FEDERICO Será de mi amor agravio;
ni me pienso levantar
sin ella.⁶⁶

CASANDRA Aquí están mis brazos.
¿Qué tienes? ¿Qué has visto en mí?
Parece que estás temblando. 1305
¿Sabes ya lo que te quiero?

FEDERICO El haberlo adivinado
el alma lo dijo al pecho,
el pecho al rostro, causando
el sentimiento que miras.⁶⁷ 1310

CASANDRA Déjanos solos un rato,
Batín, que tengo que hablar
al Conde.

BATÍN (¡El Conde turbado
y hablarle Casandra a solas!
No lo entiendo.)

Vase

⁶⁴ Federico se arrodilla y solicita la mano a su madrastra para besarla como saludo y muestra de sumisión.

⁶⁵ Casandra pretende evitar que Federico se humille ante ella, por lo que bromea con dirigirse a él mediante el título de Excelencia, una fórmula de tratamiento reservada a la alta nobleza, a fin de que se viese obligado a comportarse conforme al trato que recibe.

⁶⁶ *sin ella*: 'sin la mano'.

⁶⁷ Federico se ha ruborizado ante las palabras de Casandra.

FEDERICO	(¡Ay, cielo! En tanto que muero fénix, ⁶⁸ poned a tanta llama descanso, pues otra vida me espera.)	1315
CASANDRA	Federico, aunque reparo en lo que me ha dicho Aurora de tus celosos cuidados, después que vino conmigo a Ferrara el marqués Carlos, por quien de casarte dejas, apenas me persuado	1320 1325
	que tus méritos desprecies, siendo, como dicen sabios, desconfianza y envidia; ⁶⁹ que más tiene de soldado, aunque es gallardo el Marqués, que de galán cortesano. De suerte que lo que pienso de tu tristeza y recato es porque el Duque, tu padre, se casó conmigo, dando	1330 1335
	por ya perdida tu acción, ⁷⁰ a la luz del primer parto, que a sus estados tenías; y siendo así, que yo causo tu desasosiego y pena, desde aquí ⁷¹ te desengaño; que puedes estar seguro de que no tendrás hermanos, porque el Duque solamente por cumplir con sus vasallos	1340 1345
	este casamiento ha hecho; que sus viciosos regalos ⁷² —por no les dar ⁷³ otro nombre—	

⁶⁸ *fénix*: alusión al ave mitológica que moría en una hoguera para luego renacer de sus cenizas. Federico ruega al cielo que apacigüe el fuego del amor en el que muere, puesto que ha de volver a la vida para sufrirlo nuevamente.

⁶⁹ Casandra apunta como posible causa de los celos de Federico, una falta de confianza en sí mismo, en sus propios méritos.

⁷⁰ *acción*: aquí, 'derecho'.

⁷¹ *aquí*: 'ahora'.

⁷² *regalos*: 'gustos'.

apenas el breve espacio de una noche –que a su cuenta ⁷⁴ fue cifra ⁷⁵ de muchos años– mis brazos le permitieron; que a los deleites pasados ha vuelto con mayor furia, roto el freno de mis brazos.	1350 1355
Como se suelta al estruendo un arrogante caballo del atambor ⁷⁶ –porque quiero usar de término casto–, ⁷⁷ que del bordado jaez ⁷⁸ va sembrando los pedazos: allí las piezas del freno vertiendo espumosos rayos, ⁷⁹ allí la barba ⁸⁰ y la rienda, allí las cintas y lazos;	1360 1365
así el Duque, la obediencia rota al matrimonio santo, va por mujercillas viles, pedazos de honor sembrando: allí se deja la fama, allí los laureles y arcos, ⁸¹ los títulos y los nombres de sus ascendientes claros; ⁸² allí el valor, la salud, y el tiempo tan mal gastado,	1370 1375

⁷³ *les dar*: 'darles'.

⁷⁴ *a su cuenta*: 'en su opinión'.

⁷⁵ *cifra*: 'compendio'.

⁷⁶ *atambor*: 'tambor'.

⁷⁷ Mediante la imagen metafórica del caballo que se desboca al asustarse con el ruido del tambor, Casandra emplea un *término casto*, es decir, puro y respetable, para establecer la comparación con su marido, evitando así compararlo con el caballo que corre tras las yeguas.

⁷⁸ *jaez*: adorno de los caballos.

⁷⁹ *espumosos rayos*: se trata de la espuma de la boca del caballo que se vierte y dispersa cuando éste muerde el freno.

⁸⁰ *barba*: probablemente se refiera a la barbada, una pieza del arreo que consiste en un hierro curvado o cadenilla que se coloca debajo de la barba del caballo, de un extremo a otro del freno.

⁸¹ *laureles y arcos*: símbolos de triunfo.

⁸² *claros*: 'respetables, ilustres'.

	<p> haciendo las noches días, en estos indignos pasos, con que sabrás cuán seguro estás de heredar su estado, o escribiendo yo a mi padre, </p>	1380
	<p> que es más que esposo, tirano, para que me saque libre del Argel⁸³ de su palacio, si no anticipa la muerte breve fin a tantos daños. </p>	1385
FEDERICO	<p> Comenzando Vuestra Alteza riñéndome, acaba en llanto su discurso, que pudiera en el más duro peñasco imprimir⁸⁴ dolor. ¿Qué es esto? Sin duda que me ha mirado por hijo de quien la ofende, pero yo la desengaño que⁸⁵ no parezca hijo suyo para tan injustos casos. </p>	1390
	<p> Esto persuadido así,⁸⁶ de mi tristeza me espanto, que la atribuyas, señora, a pensamientos tan bajos.⁸⁷ </p>	1395
	<p> ¿Ha menester Federico,⁸⁸ para ser quien es, estados? ¿No lo son los de mi prima si yo con ella me caso, o, si la espada por dicha⁸⁹ contra algún príncipe saco </p>	1400
		1405

⁸³ *Argel*: el cautiverio de europeos en Argelia, durante los siglos XVI y XVII, sirvió de motivo literario y dio pie a casos como el presente, en el que se hace referencia a la ciudad de Argel metafóricamente, con el significado de 'cárcel' o 'prisión'.

⁸⁴ *imprimir*: 'causar'.

⁸⁵ *que*: en este caso, 'para que'.

⁸⁶ *así*: 'así'.

⁸⁷ 'Admito esto así, y en lo que concierne a mi tristeza, me horroriza que la atribuyas a motivos tan bajos como los que expones'. Casandra acaba de señalar como causa de la tristeza de Federico, el hecho de que éste viera peligrar la herencia del ducado de Ferrara tras la boda de su padre con ella.

⁸⁸ *Ha menester*: 'Necesita'.

⁸⁹ *dicha*: 'acaso, por casualidad'.

	destos confinantes ⁹⁰ nuestros, los que le quitan restauro? ⁹¹ No procede mi tristeza de interés, y aunque me alargo a más de lo que es razón,	1410
	sabe, señora, que paso una vida la más triste que se cuenta de hombre humano, desde que Amor ⁹² en el mundo puso las flechas al arco.	1415
	Yo me muero sin remedio, mi vida se va acabando como vela, poco a poco, ⁹³ y ruego a la muerte en vano que no aguarde a que la cera	1420
	llegue al último desmayo, sino que con breve soplo cubra de noche mis años.	
CASANDRA	Detén, Federico ilustre, las lágrimas, que no ha dado el cielo el llanto a los hombres, sino el ánimo gallardo. ⁹⁴	1425
	Naturaleza el llorar vinculó por mayorazgo en las mujeres, ⁹⁵ a quien, aunque hay valor, faltan manos. ⁹⁶	1430
	No en los hombres, que una vez sola pueden, y es en caso de haber perdido el honor,	

⁹⁰ *confinantes*: 'límitrofes, vecinos'.

⁹¹ *restauró*: 'recupero'. Federico alude a los territorios usurpados al Ducado por los estados colindantes y su disposición a luchar por ellos.

⁹² Referencia al mito de Cupido, dios del amor, representado por un niño armado con un arco y un carcaj con flechas.

⁹³ La metáfora de la vida o el tiempo como una vela que se consume es un motivo literario muy extendido en la tradición poética de la época.

⁹⁴ *gallardo*: 'valiente'. Casandra reprueba las lágrimas de Federico declarando que el llanto no es condición propia de hombres.

⁹⁵ *Naturaleza... mujeres*: 'la naturaleza dio derecho prioritario a llorar a las mujeres'. *Mayorazgo*, en rigor, es el derecho de herencia prioritaria para los hijos primogénitos.

⁹⁶ *faltan manos*: 'carecen de fuerza física'. En este fragmento Casandra arguye que a pesar de que las mujeres no posean las condiciones físicas de los hombres no carecen de valentía y arrojo.

	mientras vengan el agravio ⁹⁷ .	1435
	¡Mal haya ⁹⁸ Aurora y sus celos, que un caballero bizarro, ⁹⁹ discreto, ¹⁰⁰ dulce y tan digno de ser querido, a un estado ha reducido tan triste!	1440
FEDERICO	No es Aurora, que es engaño.	
CASANDRA	¿Pues quién es?	
FEDERICO	El mismo Sol, que desas auroras hallo muchas siempre que amanece. ¹⁰¹	
CASANDRA	¿Que no es Aurora?	
FEDERICO	Más alto	1445
	vuela el pensamiento mío. ¹⁰²	
CASANDRA	¿Mujer te ha visto y hablado, y tú le has dicho tu amor, que puede con pecho ingrato ¹⁰³ corresponderte? ¿No miras	1450
	que son efetos contrarios, y proceder de una causa parece imposible? ¹⁰⁴	
FEDERICO	Quando	
	supieras tú el imposible, dijeras que soy de mármol,	1455
	pues no me matan mis penas, o que vivo de milagro. ¿Qué Faetonte se atrevió del sol al dorado carro, ¹⁰⁵	

⁹⁷ *mientras*: 'hasta que'. Casandra asegura que sólo en el caso de que un hombre haya perdido el honor y, hasta que ejecuta su venganza, puede manifestar el llanto.

⁹⁸ *Mal haya*: 'Malditos sean'.

⁹⁹ *bizarro*: 'valiente, osado'.

¹⁰⁰ *discreto*: 'moderado, juicioso'.

¹⁰¹ Federico afirma que encuentra muchas auroras (una cada vez que amanece), por lo tanto, Aurora es una mujer más (como otras que podría encontrar).

¹⁰² Su enamorada es una dama más inalcanzable (y prohibida) que Aurora. Asimismo, esto supone una alabanza hacia Casandra, pues se manifiesta la superioridad de la amada respecto a Federico. La imagen de la amada como mujer inaccesible al amante es un tópico del amor cortés.

¹⁰³ *con pecho ingrato*: 'con desdén'.

¹⁰⁴ Casandra se asombra de que una mujer pueda rechazar a Federico.

o aquel que juntó con cera 1460
 débiles plumas, infausto,
 que, sembradas por los vientos,
 pájaros que van volando
 las creyó el mar, hasta verlas
 en sus cristales salados;¹⁰⁶ 1465
 qué Belerofonte vio,
 en el caballo Pegaso,
 parecer el mundo un punto
 del círculo de los astros;¹⁰⁷
 qué griego Sinón metió 1470
 aquel caballo preñado
 de armados hombres en Troya
 fatal de su incendio parto;¹⁰⁸
 qué Jasón tentó primero
 pasar el mar temerario 1475
 poniendo yugo a su cuello
 los pinos y lienzos de Argos,¹⁰⁹
 que se iguale a mi locura?¹¹⁰

¹⁰⁵ Faetonte, hijo de Apolo, ya mencionado en el v. 577, le pidió a su padre que le dejara conducir el carro que arrastraba al Sol por el cielo; su imprudencia e in experiencia le llevaron a perder el control del carro e incendiar la tierra.

¹⁰⁶ *cristales salados*: el sustantivo *cristales* se emplea con frecuencia metafóricamente como ‘agua’, y el adjetivo *salados* señala que se trata del mar. El episodio hace referencia a la figura mitológica de Ícaro, personaje que pretendió volar hasta el Sol con unas alas de cera que se derritieron por el calor a medida que se aproximaba a la estrella, lo que provocó su caída.

¹⁰⁷ Belerofonte quiso subir hasta el Olimpo para ver a Zeus a lomos del caballo alado Pegaso. Desde el cielo, observa la tierra afirmando que parece «un punto del círculo de los astros». La visión del mundo como un pequeño punto respecto al universo (*de los astros*), cuyo origen se remonta a Aristóteles y a Platón, es lugar común en muchos textos de la época de Lope (se encuentra, entre otros autores, en fray Luis de León, Garcilaso o Cervantes).

¹⁰⁸ Era Sinón, según relata Homero en la *Odisea* (VIII), un espía griego que convenció a los troyanos de que debían rendir culto al caballo de madera en su ciudad. De este modo, consiguió introducir el caballo dentro de sus murallas. Tras caer la noche, liberó a los soldados armados que aguardaban en su interior e incendiaron Troya. Sinón es un personaje citadísimo en textos del Siglo de Oro. En ocasiones, se menciona su nombre como sinónimo de traición.

¹⁰⁹ Jasón es el encargado de recuperar el vellocino de oro de la región de la Cólquide para recuperar su trono. Para ir a buscarlo debe hacer una larga travesía por mar, para lo cual construyó la nave Argo. Se utilizan aquí los términos *pinos* y *lienzos* para designar la embarcación en la que viajaba, que es una metáfora utilizada para designar barcos desde la literatura clásica.

CASANDRA	¿Estás, Conde, enamorado de alguna imagen de bronce, ninfa u diosa de alabastro? ¹¹⁰	1480
	Las almas de las mujeres no las viste jaspe helado: ligera cortina cubre todo pensamiento humano. ¹¹²	1485
	Jamás Amor llamó al pecho, siendo con méritos tantos, que no respondiese el alma «aquí estoy, pero entrad paso». ¹¹³	1490
	Dile tu amor, sea quien fuere, que no sin causa pintaron a Venus tal vez los griegos rendida a un sátiro o fauno. ¹¹⁴	1495
	Más alta será la luna y de su cerco argentado ¹¹⁵ bajó por Endimión mil veces al monte Latmo. ¹¹⁶	1500
	Toma mi consejo, Conde, que el edificio más casto tiene la puerta de cera. ¹¹⁷	

¹¹⁰ El último término de la pregunta se relaciona con todo el parlamento interrogativo que le precede (no solamente con la última cuestión), haciendo, así, un recuento de personajes mitológicos caracterizados por su temeridad y su locura.

¹¹¹ Imágenes poéticas recurrentes para referirse a la amada cuando ésta resulta inalcanzable.

¹¹² Casandra expone en esta ocasión que el pensamiento humano es voluble, está envuelto *de una ligera cortina* y no de mármol (*jaspe*), frío e inalterable.

¹¹³ *paso*: 'sin hacer ruido'. Casandra replica que no se niega el amor a un caballero de la talla de Federico.

¹¹⁴ *tal vez*: 'a veces'. Casandra menciona aquí alguna de las numerosas representaciones pictóricas del amor (mediante la figura de Venus) muy frecuentes en la época.

¹¹⁵ *argentado*: 'plateado'.

¹¹⁶ Endimión es un hermoso pastor del que se enamoró Selena (la Luna). Era tal su amor que el astro le pidió a Zeus que le otorgase el sueño eterno para que ella pudiera verlo cada noche. Tras la concesión del dios, la Luna lo desenterraba todas las noches del lugar donde yacía, el monte Latmo. Casandra menciona esta leyenda para señalar el ejemplo de amor que se presenta inalcanzable pero que finalmente se termina consumando.

¹¹⁷ Casandra hace notar a Federico mediante la metáfora del edificio (fortaleza) que todas las mujeres, por muy inexpugnables que parezcan, tienen un punto débil por el cual pueden sucumbir a los encantos de un hombre.

FEDERICO	Habla y no mueras callando. El cazador con industria ¹¹⁸ pone al pelícano indiano fuego alrededor del nido, y él decendiendo de un árbol	1505
	para librar a sus hijos bate las alas turbado, con que más enciende el fuego que piensa que está matando; ¹¹⁹ finalmente se le queman	1510
	y sin alas en el campo se deja coger, no viendo que era imposible volando. ¹²⁰ Mis pensamientos, que son hijos de mi amor que guardo	1515
	en el nido del silencio, se están, señora, abrasando. Bate las alas Amor y enciéndelos por librarlos; crece el fuego y él se quema;	1520
	tú me engañas, yo me abraso; tú me incitas, yo me pierdo; tú me animas, yo me espanto; tú me esfuerzas, ¹²¹ yo me turbo;	1525
	tú me libras, yo me enlace; tú me llevas, yo me quedo; tú me enseñas, yo me atajo ¹²² porque es tanto mi peligro que juzgo por menos daño, pues todo ha de ser morir,	1530
	morir sufriendo y callando.	

Vase Federico

¹¹⁸ *con industria*: ‘con maña, con habilidad’.

¹¹⁹ El pelícano es una figura muy común, que está presente en todos los bestiarios medievales. García Reidy documenta este episodio en concreto en *Hyeroglyfica* del gramático Horapolo, que tuvo gran difusión en el siglo XVI.

¹²⁰ El pelícano no se percata de que no lo hubieran atrapado si hubiera salido volando.

¹²¹ *esfuerzas*: ‘das ánimos’.

¹²² *me atajo*: ‘no actúo por vergüenza’.

CASANDRA	No ha hecho en la tierra el cielo cosa de más confusión, que fue la imaginación para el humano desvelo; ¹²³	1535
	ella vuelve el fuego en hielo y en el color se transforma del deseo ¹²⁴ donde forma guerra, paz, tormenta y calma, ¹²⁵ y es una manera de alma ¹²⁶	1540
	que más engaña que informa. Estos oscuros ¹²⁷ intentos, estas claras confusiones más que me han dicho razones me han dejado pensamientos ¹²⁸	1545
	¿qué tempestades los vientos mueven de más variedades que estas confusas verdades en una imaginación?, porque las del alma son	1550
	las mayores tempestades. Cuando a imaginar me inclino ¹²⁹ que soy lo que quiere el Conde, el mismo engaño ¹³⁰ responde que lo imposible imagino.	1555
	Luego mi fatal destino	

¹²³ *desvelo*: 'inquietud, preocupación'. Casandra afirma que no hay motivo de mayor preocupación para el ser humano que los propios pensamientos.

¹²⁴ Se trata del tópico de la transformación de los amantes, en la cual el alma del amante se transforma (*ella vuelve el fuego en hielo*) en la imagen del amado (*se transforma en el color del deseo*).

¹²⁵ Se utiliza aquí el recurso de la unión de conceptos contrarios, muy habitual tanto en Lope como en otros textos de esta época. Véase, por ejemplo, el famoso soneto de Lope «Desmayarse, atreverse, estar furioso...».

¹²⁶ En este caso se alude a las distintas tipologías de alma teorizadas por Aristóteles. Se hace referencia al alma sensitiva, que comparten tanto animales como personas, que se relaciona con los apetitos del cuerpo (hambre, deseo sexual...) en lugar del alma propia del ser humano, la intelectual, que se relaciona con el intelecto o la voluntad.

¹²⁷ *oscuros*: 'oscuros'.

¹²⁸ *pensamientos*: 'dudas'.

¹²⁹ *me inclino*: 'tiendo (a imaginar)'.

¹³⁰ *engaño*: 'mi mente'. Casandra admite que intenta convencerse a sí misma de que lo que imagina (los sentimientos de Federico hacia ella) es imposible.

me ofrece mi casamiento
y en lo que siento, consiento
que no hay tan grande imposible
que no le juzguen visible 1560
los ojos del pensamiento.¹³¹
Tantas cosas se me ofrecen
juntas -como esto ha caído
sobre un bárbaro marido-
que pienso que me enloquecen. 1565
Los imposibles parecen
fáciles, y yo, engañada,
ya pienso que estoy vengada;
mas siendo error tan injusto
a la sombra de mi gusto 1570
estoy mirando su espada.¹³²
Las partes¹³³ del Conde son
grandes, pero mayor fuera
mi desatino¹³⁴ si diera
puerta a tan loca pasión.¹³⁵ 1575
¡No más necia confusión,
salid, cielo, a la defensa!
aunque no yerra quien piensa,
porque en el mundo no hubiera
hombre con honra si fuera 1580
ofensa pensar la ofensa.¹³⁶
Hasta agora no han errado
ni mi honor ni mi sentido
porque lo que he consentido
ha sido un error pintado. 1585
Consentir lo imaginado
para con Dios es error
mas no para el deshonor,

¹³¹ *no hay tan grande... pensamiento*: 'no hay desatino que el pensamiento no pueda imaginar, aunque no sea factible llevarlo a cabo en la realidad'.

¹³² Casandra teme la venganza de su marido, por ello, a la vez que siente atracción por Federico (*a la sombra de mi gusto*) está mirando la espada que puede consumir la venganza.

¹³³ *partes*: 'virtudes'.

¹³⁴ *desatino*: 'despropósito'.

¹³⁵ *diera puerta*: 'dejara salir, manifestara (*tan loca pasión*)'.

¹³⁶ Casandra afirma que si los pensamientos pecaminosos fueran tomados por agravio (*ofensa*, ultraje), no existirían hombres que conservaran la *honra*.

que diferencian intentos¹³⁷
 el ver Dios los pensamientos 1590
 y no los ver el honor.¹³⁸

Aurora entre

AURORA Larga plática¹³⁹ ha tenido
 Vuestra Alteza con el Conde.
 ¿Qué responde?
 CASANDRA Que responde
 a tu amor agradecido. 1595
 Sosiega, Aurora, sus celos¹⁴⁰
 que esto pretende, no más.

Vase Casandra

AURORA ¡Qué tibio consuelo das
 a mis ardientes desvelos!¹⁴¹
 ¡Que pueda tanto en un hombre 1600
 que adoró mis pensamientos
 ver burlados los intentos
 de aquel ambicioso nombre¹⁴²
 con que heredaba a Ferrara!
 Tú eres poderoso, Amor,¹⁴³ 1605
 por ti ni en vida ni honor
 ni aun en alma se repara,
 y Federico se muere,
 que me solía querer
 con la tristeza de ver 1610
 lo que de Casandra infiere;¹⁴⁴

¹³⁷ Casandra diferencia entre los pensamientos indecorosos (*intentos*) y la deshonra consumada.

¹³⁸ Prosiguiendo con su discurso, Casandra distingue entre el yerro imaginado, que es pecado para la religión y para Dios, y el agravio a los hombres, pues, si la falta no se ha consumado, no se considera que se haya perdido el honor.

¹³⁹ *plática*: 'conversación'.

¹⁴⁰ *celos*: 'recelos, sospechas'.

¹⁴¹ *tibio/ardientes*: típica antítesis de arraigo petrarquista; este recurso antitético se intensifica durante la época del Barroco.

¹⁴² *nombre*: título nobiliario.

¹⁴³ Habitual invocación al ciego dios Cupido, cuya voluntad es imposible de domeñar.

pero, pues él ha fingido
celos por disimular
la ocasión, y despertar
suelen el amor dormido, 1615
quiero dárselos de veras,
favoreciendo al Marqués.¹⁴⁵

Rutilio y el Marqués

RUTILIO Con el contrario que ves,¹⁴⁶
en vano remedio esperas
de tus locas esperanzas. 1620

MARQUÉS Calla, Rutilio, que aquí
está Aurora.

RUTILIO Y tú, sin tí,¹⁴⁷
firme entre tantas mudanzas.

MARQUÉS Aurora del claro día,
en que te dieron mis ojos
con toda el alma en despojos¹⁴⁸
la libertad que tenía;¹⁴⁹
Aurora que el sol envía
cuando en mi pena anochece,
por quien ya cuanto florece 1625
viste colores hermosas,¹⁵⁰
pues entre perlas y rosas¹⁵¹
de tus labios amanece;
desde que de Mantua vine,
hice con poca ventura¹⁵² 1630

¹⁴⁴ Aurora cree que Casandra supone para Federico una interferencia en las aspiraciones y propósitos dinásticos y políticos de este último; de ahí, el agravio e injuria.

¹⁴⁵ Fingir celos es un tópico dramático que sirve de argucia argumental para crear tensión dramática.

¹⁴⁶ *contrario*: rival amoroso.

¹⁴⁷ *sin tí*: 'fuera de sí, enajenado, ofuscado'.

¹⁴⁸ *despojos*: presa, botín del vencedor. La rima consonante entre *ojos* y *despojos* se utiliza reiteradamente en el teatro barroco.

¹⁴⁹ Motivo del esclavo de amor. El alma del enamorado sale por sus ojos para desembocar en la amada, que se apodera de tal alma y, consecuentemente, se erige como dueña del enamorado, haciéndolo, de este modo, su esclavo.

¹⁵⁰ *colores*: uso de la forma femenina del sustantivo.

¹⁵¹ *perlas y rosas*: 'dientes y labios'. Tópico petrarquista.

¹⁵² *poca ventura*: 'poca suerte'.

	elección de tu hermosura, que no hay alma que no incline. ¹⁵³ ¡Qué mal mi engaño previne, ¹⁵⁴ puesto que el alma te adora, ¹⁵⁵	
	pues sólo sirve, señora, de que te canses de mí, ¹⁵⁶ hallando mi noche en ti cuando te suspiro, Aurora! ¹⁵⁷	1640
	No el verte desdicha ha sido, que ver luz nunca lo fue, sino que mi amor te dé causa para tanto olvido.	1645
	Mi partida he prevenido, ¹⁵⁸ que es el remedio mejor; fugitivo a tu rigor, ¹⁵⁹	1650
	voy a buscar resistencia en los milagros de ausencia y en las venganzas de amor. ¹⁶⁰ Dame licencia y la mano. ¹⁶¹	
AURORA	No se morirá de triste el que tan poco resiste ni galán ni cortesano, Marqués, el primer desdén; que no están hechos favores para primeros amores antes que se quiera bien.	1655
	Poco amáis, poco sufrís,	1660

¹⁵³ Es tanta la *hermosura* de Aurora, que todos se inclinan ante ella. Esta *hermosura* se le atribuye a la mujer como la más perfecta creación divina, de acuerdo con la tónica deificación de la dama cortés.

¹⁵⁴ *previne*: 'anticipé'.

¹⁵⁵ *puesto que*: 'aunque'. A pesar de que usualmente en esta época se le atribuye un valor concesivo a este nexos, en este caso en concreto no se descarta la posibilidad de que posea un valor causal. *el alma*: 'mi alma'.

¹⁵⁶ *servir de*: 'servir para'.

¹⁵⁷ *te suspiro*: 'te deseo'.

¹⁵⁸ *he prevenido*: 'he preparado, he dispuesto'.

¹⁵⁹ *rigor*: 'desdén, desprecio'.

¹⁶⁰ *milagros de ausencia* y *venganzas de amor*: Enmiendas amorosas con raigambre clásica (*Remedia Amoris* de Ovidio) que el amante despreciado toma para lograr olvidar a la dama. Así, éste debe separarse de ella —mediante la ausencia— y buscar a una nueva dama que reemplace a la anterior —pergeñando una venganza de amor.

¹⁶¹ *licencia*: 'permiso'; *Dame licencia y la mano*: expresión de despedida.

	pero en tal desigualdad, con la misma libertad que licencia me pedís,	1665
MARQUÉS	os mando que no os partáis. ¹⁶² Señora, a tan gran favor, aunque parece rigor con que esperar me mandáis, no los diez años que a Troya cercó el griego, ni los siete del pastor a quien promete Labán su divina joya, ¹⁶³ pero siglos inmortales como Tántalo estaré,	1670 1675
AURORA	entre la duda y la fe de vuestros bienes y males. ¹⁶⁴ Albricias quiero pedir ¹⁶⁵ a mi amor de mi esperanza. Mientras el bien no se alcanza, méritos tiene el sufrir.	1680

El Duque, Federico y Batín

DUQUE	Escribeme el pontífice por ésta ¹⁶⁶ que luego a Roma parta.	
FEDERICO	¿Y no dice la causa en esa carta?	
DUQUE	Que sea la respuesta, Conde, partirme al punto.	1685
FEDERICO	Si lo encubres, señor, no lo pregunto.	
DUQUE	¿Cuándo te encubro yo, Conde, mi pecho?	

¹⁶² Aurora se queja de la desigualdad porque el Marqués ama y sufre poco por su amada.

¹⁶³ *divina joya*: la hija de Labán.

¹⁶⁴ Lope recurre a tres ejemplos de constancia a lo largo del tiempo: el sitio de Troya por parte de los Aqueos, encabezados por Aquiles, que se llevó a cabo en diez años; los siete años que Jacob hubo de esperar al servicio de Labán para poder casarse con la hija de éste; y el ejemplo proverbial de tentación sin satisfacción de Tántalo, al que, sumergido en agua, se le negaba saciar su hambre y su sed por toda la eternidad. De este modo, el Marqués presenta en este parlamento una declaración de intenciones en que manifiesta a Aurora, hiperbólicamente, que por ella esperaría incluso por toda la eternidad.

¹⁶⁵ *Albricias*: el Marqués insta a Aurora para que le dé la seguridad de que, tras su sufrimiento, obtendrá los favores requeridos.

¹⁶⁶ *ésta*: la carta.

- Sólo puedo decirte que sospecho
que, con las guerras que en Italia tiene, 1690
si numeroso ejército previene,
podemos presumir que hacerme intenta
general de la Iglesia; que a mi cuenta
también querrá que con dinero ayude,
si no es que en la elección de intento mude.¹⁶⁷ 1695
- FEDERICO No en vano lo que piensas me encubrás
si solo te partías,¹⁶⁸
que ya será conmigo, que a tu lado
no pienso que tendrás mejor soldado.
- DUQUE Eso no podrá ser porque no es justo, 1700
Conde, que sin los dos mi casa quede.¹⁶⁹
Ninguno como tú regirla puede.
Esto es razón, y basta ser mi gusto.
- FEDERICO No quiero darte, gran señor, disgusto,
pero en Italia ¿qué dirán si quedo?¹⁷⁰ 1705
- DUQUE Que esto es gobierno, y que sufrir no puedo¹⁷¹
aun de mi propio hijo compañía.
- FEDERICO Notable prueba en la obediencia mía.

Váyase el Duque

- BATÍN Mientras con el Duque hablaste,
he reparado en que Aurora, 1710
sin hacer caso de ti,
con el Marqués habla a solas.
- FEDERICO ¿Con el Marqués?
BATÍN Sí, señor.
- FEDERICO ¿Y qué piensas tú que importa?
AURORA Esta banda prenda sea 1715
del primer favor.¹⁷²
- MARQUÉS Señora,

¹⁶⁷ *intento*: 'propósito', de que el Papa decida no nombrarlo general. Por otra parte, en estos versos se aprecia una referencia histórica, aunque inconcreta, a las guerras pontificias.

¹⁶⁸ 'si partías solo'.

¹⁶⁹ *casa*: 'Estado'.

¹⁷⁰ *si quedo*: 'si me quedo'.

¹⁷¹ *Que esto es gobierno*: 'Ésta es manera de gobernar'; *sufrir*: 'tolerar, padecer, soportar'.

¹⁷² Esta banda es una recompensa, prueba del amor que Aurora siente por el Marqués, galantería habitual en la época.

	será cadena en mi cuello, ¹⁷³ será de mi mano esposa, ¹⁷⁴ para no darla en mi vida; si queréis que me la ponga será doblado el favor. ¹⁷⁵	1720
AURORA	(Aunque es venganza amorosa, parece a mi amor agravio.) ¹⁷⁶ Porque de dueño mejora, os ruego que os la pongáis.	1725
BATÍN	Ser las mujeres traidoras fue de la naturaleza invención maravillosa, porque si no fueran falsas, algunas, digo, no todas, idolatraran en ellas los hombres que las adoran. ¹⁷⁷ ¿No ves la banda?	1730
FEDERICO	¿Qué banda?	
BATÍN	¿Qué banda? ¡Graciosa cosa! Una que lo fue del sol, cuando lo fue de una sola en la gracia y la hermosura, planetas con que la adorna; y agora como en eclipse, del Dragón lo extremo toca. ¹⁷⁸	1735 1740

¹⁷³ *será cadena en mi cuello*: símbolo de esclavitud propio de los códigos del amor cortés.

¹⁷⁴ *esposa*: elemento de unión que hace referencia a la pareja de manillas unidas entre sí con las que se aprisionan las muñecas. De esta manera, cualquier cosa que ejecute el Marqués será en nombre de Aurora, a la que se encuentra indefectiblemente ligado.

¹⁷⁵ ‘si queréis que haga gala de ella, el honor será doble’.

¹⁷⁶ Este aparte de Aurora puede querer decir que, a pesar de que es venganza amorosa, le parece que se está agraviando a sí misma, debido al amor que siente por Federico. También sería posible que se refiriera al agravio que le está causando a Federico, y no a ella misma.

¹⁷⁷ Batín, de acuerdo con su naturaleza de gracioso, pronuncia en su discurso elementos que se entroncan en la tradición misógina de la literatura española, en que la mujer se concibe como causa del mal. Demonización de la mujer que se opone radicalmente a la deificación de la dama de los códigos del amor cortés.

¹⁷⁸ Aurora es comparada con el sol y su gracia y hermosura son los planetas que la adornan. El Marqués es denominado *dragón* ya que los dos puntos donde se cruzan las órbitas del sol (Aurora) y la luna (el Marqués) al producirse el eclipse —eclipse que propicia el Marqués al situarse entre Aurora y Federico— se conocían con el nombre de cabeza y cola de dragón.

Yo me acuerdo cuando fuera
la banda de la discordia,
como la manzana de oro
de Paris y las tres Diosas.¹⁷⁹

FEDERICO Eso fue entonces, Batín, 1745
pero es otro tiempo agora.

AURORA Venid al jardín conmigo.¹⁸⁰

Vanse los dos

BATÍN ¡Con qué libertad la toma
de la mano, y se van juntos!

FEDERICO ¿Qué quieres, si se conforman¹⁸¹ 1750
las almas?

BATÍN ¿Eso respondes?

FEDERICO ¿Qué quieres que te responda?

BATÍN Si un cisne no sufre al lado
otro cisne, y se remonta
con su prenda muchas veces 1755
a las extranjeras ondas;
y un gallo, si al de otra casa
con sus gallinas le topa
con el suyo le deshace
los picos de la corona, 1760
y, encrespando su turbante
turco por la barba roja,
celoso vencerle intenta
hasta en la nocturna solfa,
¿cómo sufres que el Marqués 1765
a quitarte se disponga
prenda que tanto quisiste?¹⁸²

¹⁷⁹ En el Olimpo, Eris, la Discordia, prometió dar la manzana de oro que lanzó en las bodas de Tetis y Peleo a la diosa más hermosa. Fue así como ninguna deidad se atrevió a elegir entre Hera, Atenea o Afrodita. Con tal de acabar con el problema, Zeus decidió que la respuesta la diera Paris, hijo de Príamo, rey de Troya. Así, el joven Paris eligió a Afrodita, que le había prometido a Helena. Esta decisión del troyano desencadenaría la guerra de Troya.

¹⁸⁰ Aurora ruega al Marqués que la acompañe al jardín para, de este modo, continuar con su artimaña.

¹⁸¹ *conforman*: ‘corresponden’.

¹⁸² Batín acucia a su amo comparándolo, respectivamente, con el *cisne* y el *gallo*, quienes, al contrario que Federico, sí defienden a su pareja de otros competidores

BATÍN por que¹⁸⁹ vaya a acompañarle.
Sin causa necio me nombras,
porque abonar tus tristezas 1795
fuera más necia lisonja.¹⁹⁰

Vase

FEDERICO ¿Qué buscas, imposible pensamiento?¹⁹¹
Bárbaro, ¿qué me quieres? ¿qué me incitas?
¿Por qué la vida sin razón¹⁹² me quitas,
donde volando aun no te quiere el viento?¹⁹³ 1800
 Detén el vagaroso movimiento,¹⁹⁴
 que la muerte de entrambos solicitas.¹⁹⁵
 Déjame descansar, y no permitas
 tan triste fin a tan glorioso intento.
 No hay pensamiento, si rindió despojos, 1805
 que sin determinado fin se aumente,
 pues dándole esperanzas sufre enojos.¹⁹⁶
 Todo es posible a quien amando intente,
 y sólo tú naciste de mis ojos¹⁹⁷
 para ser imposible eternamente. 1810

*Casandra entre*¹⁹⁸

¹⁸⁸ ‘e infórmate de cómo están los preparativos para la marcha’, se refiere al viaje que prepara el Duque, camino a la guerra.

¹⁸⁹ *por que*: ‘para que’.

¹⁹⁰ *abonar*: ‘aprobar, dar por buenas’; *lisonja*: ‘alabanza aduladora’.

¹⁹¹ *imposible*: ‘irrealizable, arduo’.

¹⁹² *sin razón*: no sólo ‘sin que sea merecido’, sino ‘sin hacer uso normal del entendimiento, sin razonar’.

¹⁹³ Es el *imposible pensamiento* (sujeto implícito en todo el cuarteto) quien le roba *la vida*, y consigo la lleva hasta donde reside *el viento*. El *pensamiento*, por decir así, le pierde.

¹⁹⁴ *vagaroso*: ‘errante’.

¹⁹⁵ *entrambos*: ‘de los dos’ (de *la vida* del mismo Federico, quien habla, y del *imposible pensamiento*, al que se dirige).

¹⁹⁶ ‘No hay deseo (*pensamiento*) que, una vez vencido (*si rindió despojos*), no reviva (*aumente*) con un propósito o estímulo concreto (*sin determinado fin*), ya que, animándolo (*dándole esperanzas*), padece a la vez pesares, preocupaciones (*sufre enojos*)’.

¹⁹⁷ Es idea tópica que el amor se suscita al penetrar por los ojos la belleza de la mujer amada.

¹⁹⁸ Casandra entra en escena tras el soliloquio de Federico, que ha expresado sus cuitas internas en forma de soneto, mecanismo habitual en las comedias de Lope para

CASANDRA	(Entre agravios y venganzas anda solícito Amor después de tantas mudanzas, sembrando contra mi honor mal nacidas esperanzas.	1815
	En cosas inaccesibles ¹⁹⁹ quiere poner fundamentos como si fuesen visibles, que no puede haber contentos fundados en imposibles.	1820
	En el ánimo que inclino al mal, por tantos disgustos del Duque, loca imagino hallar venganzas y gustos en el mayor desatino. ²⁰⁰	1825
	Al galán Conde y discreto, y su hijo, ya permito para mi venganza efeto, pues para tanto delito conviene tanto secreto. ²⁰¹	1830
	Vile turbado, llegando a decir su pensamiento, y desmayarse ²⁰² temblando, aunque, ¿es más atrevimiento hablar un hombre callando?	1835
	Pues de aquella turbación ²⁰³ tanto el alma satisfice, ²⁰⁴ dándome el Duque ocasión, que hay dentro de mí quien dice que, si es amor, no es traición, y que, cuando ser pudiera rendirme desesperada	1840

aumentar la potencia emocional del pasaje. El actor que interpreta a Federico permanece en el escenario, apartado a un lado y sin participar de la acción.

¹⁹⁹ *inaccesibles*: ‘imposibles, inalcanzables’.

²⁰⁰ *desatino*: ‘despropósito, locura’.

²⁰¹ ‘Al atractivo e inteligente Conde, hijo (del Duque), ya consiento para practicar mi venganza, porque para tan gran delito conviene un secretismo igual (de grande)’.

²⁰² *desmayarse*: aquí en el sentido de ‘demudarse’.

²⁰³ La *turbación* es la de Federico.

²⁰⁴ *satisfice*: ‘sosegué, calmé’, pero también ‘sacé’.

	a tanto valor, no fuera la postrera ²⁰⁵ enamorada ni la traidora primera.	1845
	A sus padres han querido sus hijas, y sus hermanos algunas, luego no han sido mis sucesos inhumanos, ni mi propia sangre olvido. ²⁰⁶	1850
	Pero no es disculpa igual ²⁰⁷ que haya otros males de quien me valga en peligro tal, que para pecar no es bien tomar ejemplo del mal.	1855
	Éste es el Conde, ¡ay de mí! Pero ya determinada, ¿qué temo?)	
FEDERICO	(Ya viene aquí desnuda la dulce espada por quien la vida perdí. ²⁰⁸ ¡Oh, hermosura celestial!)	1860
CASANDRA	¿Cómo te va de tristeza, Federico?	
FEDERICO	En tanto mal responderé a Vuestra Alteza que es mi tristeza inmortal.	1865
CASANDRA	Destiemplan melancolías la salud; ²⁰⁹ enfermo estás.	
FEDERICO	Traigo unas necias porfías, ²¹⁰ sin que pueda decir más, señora, de que son mías.	1870
CASANDRA	Si es cosa que yo la puedo remediar, fía de mí, que en amor tu amor excedo.	

²⁰⁵ *postrera*: 'última'.

²⁰⁶ Se sobreentiende: al no ser Federico su hijo, sino su hijastro, no falta a su *propia sangre*, pues no la comparten.

²⁰⁷ *igual*: 'equivalente'.

²⁰⁸ La *espada* es la amada, Casandra, que con la metáfora es transfigurada en amenaza, más clara si cabe al ir *desnuda* (desenfundada); pero también es *dulce*, luego, 'placentera, atractiva o atrayente'.

²⁰⁹ *destiemplan... salud*: 'las tristezas afectan a la salud'.

²¹⁰ *porfías*: 'preocupaciones obstinadas'.

FEDERICO	Mucho fiara de ti, pero no me deja el miedo.	1875
CASANDRA	Dijísteme que era amor tu mal.	
FEDERICO	Mi pena y mi gloria nacieron de su rigor.	
CASANDRA	Pues oye una antigua historia, que el amor quiere valor.	1880
	Antíoco, enamorado de su madrastra, enfermó de tristeza y de cuidado. ²¹¹	
FEDERICO	Bien hizo si se murió, que yo soy más desdichado.	1885
CASANDRA	El rey, su padre, afligido, cuantos médicos tenía juntó, y fue tiempo perdido, que la causa no sufría que fuese amor conocido. ²¹²	1890
	Mas Eróstrato, más sabio que Hipócrates y Galeno, conoció luego su agravio, ²¹³ pero que estaba el veneno entre el corazón y el labio.	1895
	Tomole el pulso y mandó que cuantas damas había en palacio entrasen.	
FEDERICO	Yo presumo, señora mía, que algún espíritu habló.	1900
CASANDRA	Cuando su madrastra entraba, conoció en la alteración del pulso, que ella causaba su mal. ²¹⁴	

²¹¹ *cuidado*: 'recelo, preocupación'.

²¹² 'La propia enfermedad no soportaba que se supiera que se trataba de amor'. Luego, la enfermedad (*la causa*) es muy difícil de diagnosticar o identificar.

²¹³ *agravio*: 'dolencia, enfermedad'.

²¹⁴ «Erasístrato [Eróstrato] fue un importante médico alejandrino de la corte del rey Seleuco, cuyo hijo, Antíoco, cayó enfermo al enamorarse de su madrastra Estratonice; el médico pudo diagnosticar la naturaleza de la enfermedad al advertir que el pulso del príncipe se aceleraba en presencia de la madrastra, a quien el padre renunció en favor de su hijo para así devolverle la salud. La misma anécdota se atribuyó a Galeno e

FEDERICO	¡Estraña invención! ²¹⁵	
CASANDRA	Tal en el mundo se alaba.	1905
FEDERICO	¿Y tuvo remedio ansi?	
CASANDRA	No niegues, Conde, que yo he visto lo mismo en ti.	
FEDERICO	¿Pues enojaraste?	
CASANDRA	No.	
FEDERICO	¿Y tendrás lástima?	
CASANDRA	Sí.	1910
FEDERICO	Pues, señora, yo he llegado –perdido a Dios el temor, y al Duque– a tan triste estado que este mi imposible amor me tiene desesperado.	1915
	<i>En fin, señora, me veo sin mí, sin vos, y sin Dios. Sin Dios, por lo que os deseo; sin mí, porque estoy sin vos; sin vos, porque no os poseo.</i> ²¹⁶	1920
	Y por si no lo entendéis, haré sobre estas razones un discurso en que podréis conocer de mis pasiones la culpa que vos tenéis: ²¹⁷	1925

Hipócrates» (Morros, nota 10 a *La Celestina*, Vicens Vives, p. 28). Federico, como Antíoco, sufre los síntomas de la enfermedad de amor: el enamoramiento por los ojos (v. 1809), el desasosiego y la melancolía (vv. 1866, 1883). Según entendía la medicina de la época, al mirar el amante fijamente los ojos de la amada, pasaban de unos a otros unos *espíritus* o vapores de la sangre, como flechas, que envenenaban la sangre del otro, haciendo que enfermara, que se enamorara. Así, en el v. 1895, *corazón* debe interpretarse en un sentido físico, médico, porque es allí donde la sangre es bombeada, y con ella los vapores de la sangre por todo el cuerpo; y *el labio*, claro, porque el enfermo no confiesa su mal. Luego, no es extraño que Eróstrato diagnostique al paciente tomándole *el pulso* (vv. 1896; 1903): se le acelera al acercarse su madrastra, quien es causa de su estado, por el proceso que hemos descrito.

²¹⁵ *invención*: 'treta, artimaña'.

²¹⁶ El mote «sin mí, sin vos y sin Dios» proviene de la poesía amorosa cancioneril. La reelaboración del tema en esta estrofa y su desarrollo, verso a verso, en las estrofas siguientes (la glosa) sitúan a Lope en la tradición poética castellana del siglo XV, en oposición a la nueva moda culterana. Ambas poéticas son conceptistas, ya que premian el ingenio y los juegos de palabras, pero los mecanismos que se emplean son distintos y, en ocasiones, opuestos.

«Aunque dicen que el no ser
 es, señora, el mayor mal,
 tal por vos me vengo a ver
 que para no verme tal
 quisiera dejar de ser.²¹⁸ 1930

En tantos males me empleo
 después que mi ser perdí,²¹⁹
 que aunque no verme deseo,
 para ver si soy quien fui,
en fin, señora, me veo. 1935

A decir que soy quien soy
 tal estoy que no me atrevo,
 y por tales pasos voy
 que aun no me acuerdo que debo
 a Dios la vida que os doy.²²⁰ 1940

Culpa tenemos los dos
 del no ser que soy agora,
 pues, olvidado por vos,²²¹
 de mí mismo estoy, señora,
sin mí, sin vos, y sin Dios. 1945

Sin mí, no es mucho, pues ya
 no hay vida sin vos, que pida
 al mismo que me la da,
 pero sin Dios, con ser vida,
 ¿quién, sino mi amor, está?²²² 1950

Si en desearos me empleo,
 y Él manda no desear
 la hermosura que en vos veo,

²¹⁷ En esta quintilla se anuncia que a continuación se va a desarrollar una glosa. Se trata de una composición en que se amplifica una creación poética breve (vv. 1916-1920) explicándola verso a verso de manera más extensa.

²¹⁸ Federico quisiera dejar de existir para no verse en el estado lastimoso en que se encuentra a causa de Casandra.

²¹⁹ *mi ser perdí*: 'me enamoré'. En la poesía de cancionero, el sujeto enamorado se enajena: deja de ser él mismo para vivir espiritualmente en la amada. Es decir, el amante está sin él mismo (*sin mí*).

²²⁰ Federico reconoce que le debe la vida a Dios, pero al ofrecérsela a su amada, lo niega (*sin Dios*).

²²¹ Finalmente, el hecho de no ser correspondido (*olvidado de vos*) deja a Federico sin amada (*sin vos*).

²²² 'No es mucho que pida la vida a Dios (*el mismo que me la dio*), puesto que estoy perdido (*sin mí*) porque no hay vida sin vos; pero si tampoco tengo Dios, que es de donde viene la vida, ¿queda algo que no sea mi amor?'

	claro está que vengo a estar <i>sin Dios, por lo que os deseo.</i> ²²³	1955
	¡Oh, qué loco barbarismo ²²⁴ es presumir conservar ²²⁵ la vida en tan ciego abismo, hombre que no puede estar ni en vos ni en Dios ni en sí mismo!	1960
	¿Qué habemos de hacer los dos, pues a Dios por vos perdí después que os tengo por dios? ²²⁶ Sin Dios, porque estáis en mí; <i>sin mí, porque estoy sin vos.</i>	1965
	Por haceros sólo bien mil males vengo a sufrir. Yo tengo amor, vos desdén, tanto que puedo decir: ¡mirad con quién y sin quién! ²²⁷	1970
	Sin vos y sin mí peleo con tanta desconfianza: ²²⁸ sin mí, porque en vos ya veo imposible mi esperanza; <i>sin vos, porque no os poseo.</i>	1975
CASANDRA	Conde, cuando yo imagino a Dios y al Duque, confieso que tiemblo; porque adivino juntos para tanto exceso poder humano y divino. ²²⁹	1980
	Pero viendo que el amor halló en el mundo disculpa,	

²²³ Se insiste en que el amante se opone a Dios, puesto que el amor hacia Casandra es un pecado muy grave, no sólo por el adulterio, sino porque es la mujer de su padre.

²²⁴ *barbarismo*: 'acción temeraria'.

²²⁵ *presumir*: 'intentar'.

²²⁶ Es un tópico de este tipo de poesía el admirar tanto a la amada que se la tiene por el mayor bien posible, que en rigor, según el pensamiento cristiano, sería Dios. Es decir, el amante idolatra a la dama y la tiene por su dios.

²²⁷ Lope cita otra conocida letra del Siglo de Oro: «Con amor y sin dinero / ¡mirad con quién y sin quién / para que me encuentre bien!». De esta manera señala la descompensación entre su amor y el desdén que le supone a la amada.

²²⁸ *tanta*: 'grande, mucha'.

²²⁹ Casandra tiene miedo (*tiemblo*) al acordarse de Dios y del Duque, pues ambos simbolizan la autoridad (la divina y la política, respectivamente) y tienen poder y motivos para destruirlos por su amor (*tanto exceso*).

	hallo mi culpa menor, porque hace menor la culpa ser la disculpa mayor. ²³⁰	1985
	Muchas ejemplo me dieron que a errar se determinaron, porque los que errar quisieron siempre miran los que erraron, no los que se arrepintieron. ²³¹	1990
	Si remedio puede haber es huir de ver y hablar, porque con no hablar ni ver o el vivir se ha de acabar o el amor se ha de vencer. ²³²	1995
FEDERICO	Huye de mí, que de ti yo no sé si huir podré, o me daré muerte aquí. Yo, señora, moriré, que es lo más que haré por mí. ²³³	2000
	No quiero vida; ya soy cuerpo sin alma, y de suerte a buscar mi muerte voy que aún no pienso hallar mi muerte por el placer que me doy. ²³⁴	2005
CASANDRA	Sola una mano suplico que me des. Dame el veneno que me ha muerto. Federico, todo principio condeno si pólvora al fuego aplico. ²³⁵	2010

²³⁰ Se justifica diciendo que se suele disculpar que las personas se comporten de forma anormal cuando están enamoradas. La repetición y oposición de conceptos (*culpa, disculpa, mayor y menor*) dentro de un razonamiento amoroso también es un juego típico de la poesía cancioneril.

²³¹ Casandra se siente tentada a tomar ejemplo de las numerosas mujeres pecadoras de la historia (*Muchas ejemplo me dieron*), y apunta que el que quiere hacer lo que no debería (*los que errar quisieron*) se fija siempre en los que lo han hecho, y no en los que, después de hacerlo, se han arrepentido.

²³² La solución que ella ve es dejar de verse (*huir de ver y hablar*), puesto que, de esta manera, morirán o superarán su amor, pero no caerán en la tentación.

²³³ *lo más que haré por mí*: 'el mayor favor que podré hacerme'.

²³⁴ 'Me es tan placentero ir a buscar mi muerte que este placer me impedirá morirme'. Este motivo también proviene de la poesía amorosa de cancionero.

	¡Vete con Dios!	
FEDERICO		¡Qué traición!
CASANDRA	Ya determinada estuve, pero advertir es razón que por una mano sube el veneno al corazón.	2015
FEDERICO	Sirena, Casandra, fuiste: cantaste para meterme en el mar donde me diste la muerte. ²³⁶	
CASANDRA	(Yo he de perderme. ¡Tente, Honor! ¡Fama, resiste!) ²³⁷	2020
FEDERICO	(¡Apenas a andar acierto!)	
CASANDRA	(¡Alma y sentidos perdí!)	
FEDERICO	(¡Oh, qué extraño desconcierto!)	
CASANDRA	Yo voy muriendo por ti.	
FEDERICO	Yo no, porque ya voy muerto.	2025
CASANDRA	Conde, tú serás mi muerte.	
FEDERICO	Y yo, aunque muerto, estoy tal que me alegro, con perderte, que sea el alma inmortal por no dejar de quererte. ²³⁸	2030

²³⁵ Casandra considera que darle la mano sería demasiada tentación (*pólvara*) para su amor (*al fuego*).

²³⁶ Las sirenas de la mitología griega eran criaturas monstruosas, mitad mujer mitad pájaro, cuyo canto enloquecía a los marineros, que naufragaban al acercar la nave a sus acantilados. Aquí se le atribuye el mismo comportamiento a Casandra, que ha admitido su amor pero prefiere contenerse a pesar de las quejas de Federico.

²³⁷ *Tente*: 'no cedas'. Casandra invoca las razones que la impulsan a mantener el decoro para darse fuerzas.

²³⁸ Federico resta importancia al estar *muerto*, y señala cortésmente que no le importa, puesto que el alma es inmortal y, así, la seguirá queriendo aunque muera.

TERCER ACTO
DEL CASTIGO SIN VENGANZA

Personas del tercer acto

Aurora

El marqués Carlos

El duque de Ferrara

Casandra

Lucrecia

Federico

Ricardo

Batín

[rúbrica]

díselos contigo, Carlos,
 pero el mismo efeto hice
 que en un diamante, que celos,
 donde no hay amor, no imprimen.⁷ 2060
 Pues viéndome despreciada
 y a Federico tan libre,⁸
 di en inquirir la ocasión;⁹
 y como celos son linceos
 que las paredes penetran,¹⁰ 2065
 a saber la causa vine.
 En correspondencia tiene,
 sirviéndole de tapices
 retratos, vidros y espejos,
 dos iguales camarines 2070
 el tocador de Casandra;¹¹
 y como sospechas pisen
 tan quedo, dos cuadras antes
 miré y vi ¡caso terrible!
 en el cristal de un espejo 2075
 que el Conde las rosas mide
 de Casandra con los labios...¹²
 Con esto, y sin alma, fuime
 donde lloré mi desdicha
 y la de los dos que viven, 2080
 ausente el Duque, tan ciegos
 que parece que compiten
 en el amor y el desprecio,

⁶ Aurora trató de espolear el amor de Federico dándole celos a propósito, como si fuese una montura que 'camina poco'.

⁷ Darle celos a Federico, que ya no la amaba, fue como tratar de hacer mella en un diamante.

⁸ *libre*: 'despreocupado'.

⁹ 'Decidí investigar (*inquirir*) la causa (*ocasión*)'.

¹⁰ En los animalarios medievales se le atribuye al lince el poder de ver a través de objetos opacos, como por ejemplo paredes; de ahí la expresión «tener ojos de lince». Aquí, los celos de Aurora tienen la misma propiedad, ya que la dama descubrirá la verdad sin estar en la misma habitación que los amantes.

¹¹ El lugar en que Casandra peina y adorna su cabeza (*el tocador*) dispone de dos salas pequeñas (*camarines*) ubicadas de forma simétrica (*en correspondencia*); retratos, vidrios (*vidros*) y espejos cubren, a la manera de tapices, las paredes del tocador.

¹² 'Por causa de las sospechas, Aurora se dirige en silencio (*tan quedo*) al tocador y, dos habitaciones (*cuadras*) antes, ve al Conde besar las mejillas (*las rosas mide*) de Casandra'; por el color, las rosas pueden aludir a las mejillas.

y gustan que se publique
 el mayor atrevimiento 2085
 que pasara entre gentiles
 o entre los desnudos cafres
 que lobos marinos visten.¹³
 Pareciome que el espejo
 que los abrazos repite, 2090
 por no ver tan gran fealdad,
 escureció los alindes;¹⁴
 pero, más curioso, Amor
 la infame impresa¹⁵ prosigue,
 donde no ha quedado agravio 2095
 de que no me certifique.¹⁶
 El Duque dicen que viene
 vitorioso,¹⁷ y que le ciñen
 sacros laureles la frente
 por las hazañas felices 2100
 con que del pastor de Roma
 los enemigos reprime.¹⁸
 Dime, ¿qué tengo de¹⁹ hacer
 en tanto mal? Que me afligen
 sospechas de mayor daño, 2105
 si es verdad que me dijiste
 tantos amores con alma;²⁰
 aunque soy tan infelice,
 que parecerás al Conde
 en engañarme o en irte.²¹ 2110

¹³ *gentiles*: 'paganos, distintos a cristianos'; *cafres*: 'hombres bárbaros y crueles' (*Autoridades*), que visten pieles de focas (*lobos marinos*).

¹⁴ *escureció*: 'oscureció'; *alindes*: «las capas de amalgama que se ponen en un cristal para hacer un espejo» (*Kossjof*), luego, el espejo se oscureció a sí mismo para evitar reflejar los abrazos de Federico y Casandra (*tan gran fealdad*).

¹⁵ *impresa*: 'empresa'.

¹⁶ 'Amor, más curioso que el espejo que ya no quiere saber nada de los amantes (vv. 2089-2092), sigue adelante en la ofensa que hace a la honra y fama del Duque de Ferrara; estos agravios los tiene por ciertos Aurora (*certifique*)'.

¹⁷ *vitorioso*: 'victorioso'.

¹⁸ *sacros laureles*: con laurel se coronaba a los victoriosos, a líderes militares como los emperadores romanos o el Duque, laureado, en este caso, por sus éxitos (*hazañas felices*) en la batalla contra los enemigos del Papa, Sumo Pontífice romano (*pastor de Roma*).

¹⁹ *tengo de*: 'tengo que'.

²⁰ *con alma*: 'sinceramente'.

MARQUÉS	<p>Aurora, la muerte sola es sin remedio invencible, y aun a muchos hace el tiempo en el túmulo fenices,²² porque dicen que no mueren los que por su fama viven.²³ Dile que te case al Duque, que, como el sí me confirmes, con irnos los dos a Mantua no hayas miedo que peligros; que si se arroja en el mar, con el dolor insufrible de los hijos que le quitan los cazadores, el tigre,²⁴ cuando no puede alcanzarlos, ¿qué hará el ferrarés Aquiles²⁵ por el honor y la fama? ¿Cómo quieres que se limpie tan fea mancha sin sangre para que jamás se olvide,²⁶ si no es que primero el Cielo sus libertades castigue y por gigantes de infamia con vivos rayos fulmine?²⁷</p>	<p>2115</p> <p>2120</p> <p>2125</p> <p>2130</p>
---------	--	---

²¹ *infelice*: 'infeliz' en su forma poética, esto es, terminada con una -e paragógica por efectos de rima (*í-e*); Aurora teme (*me afligen / sospechas de mayor daño*) que el Marqués actúe con ella del mismo modo que el Conde (*parecerás al Conde / en engañarme o irte*).

²² *fenices*: raro plural de Fénix, ave fabulosa que renacía de sus cenizas.

²³ El Marqués trata de consolar a Aurora recordándole que la muerte es lo único que no tiene solución; advierte, además, que incluso la muerte puede salvarse mediante la fama, pues muchos regresan del sepulcro (*túmulo*), cual fenices, para vivir en la memoria de los hombres.

²⁴ Desde la *Naturalis historia* de Plinio el Viejo (I d.C.), dos de las cualidades del tigre eran el gran amor que sentía hacia sus cachorros y la tenacidad con que perseguía a los cazadores que capturasen a sus crías.

²⁵ *ferrarés Aquiles*: 'el Duque de Ferrara'; Aquiles, héroe mitológico de la *Iliada* de Homero, es famoso por tomar parte en la conquista de Troya y por su valor guerrero, atributo que aquí se elogia en el Duque; de Aquiles, también se recuerda su furia, terrible e implacable.

²⁶ Mandaba el código del honor que se limpiara la deshonra (*tan fea mancha*) con la sangre de los infamantes (esto es, el adulterio, con la muerte).

²⁷ Amén de una infamia de proporciones gigantescas, alusión mitológica a la rebelión de los gigantes que, en su ascensión al monte Olimpo, movidos por una ambición

	llenos de dorados timbres. ³¹	2160
FEDERICO	Aurora, ¿siempre a mis ojos con el Marqués?	
AURORA	¡Qué donaire! ³²	
FEDERICO	¿Con ese tibio desaire respondes a mis enojos?	
AURORA	¿Pues qué maravilla ha sido el darte el Marqués cuidado? Parece que has despertado de cuatro meses dormido...	2165
MARQUÉS	Yo, señor Conde, no sé ni he sabido que sentís	2170
	lo que agora ³³ me decís; que a Aurora he servido en fe de no haber competidor, y más como vos lo fuera, a quien humilde rindiera	2175
	cuanto no fuera mi amor. ³⁴ Bien sabéis que nunca os vi servirla, mas siendo gusto vuestro, que la deje es justo, que mucho mejor que en mí se emplea en vos su valor. ³⁵	2180

Vase el Marqués

AURORA	¿Qué es esto que has intentado? O ¿qué frenesí ³⁶ te ha dado sin pensamiento de amor? ¿Cuántas veces al Marqués	2185
--------	---	------

³¹ *el triunfo apercibe*: 'prepara la celebración de entrada en Ferrara de las tropas victoriosas del Duque'; *escuadras*: 'cierto número de soldados'; *timbres*: 'insignias', esto es, distintivos tomados al enemigo.

³² *donaire*: 'chiste o decir con gracia'; aquí, 'insolencia'.

³³ *agora*: 'ahora'.

³⁴ 'He cortejado (*he servido*) a Aurora creyendo (*en fe*) que ningún otro la pretendía; de saber que el competidor era como vos, Federico, nunca la hubiese cortejado'.

³⁵ El Marqués, después de dejar en evidencia el embuste del Conde (*nunca os vi / servirla*), cede cortésmente su lugar a Federico (*siendo gusto / vuestro*) en el cortejo a Aurora (*que la deje es justo*), pues, no en vano, conoce la verdadera inclinación del Conde; por lo demás, su inferior rango nobiliario aconseja que se haga a un lado.

³⁶ *frenesí*: 'perturbación del ánimo'.

hablando conmigo viste
 desde que diste en ser triste,
 y mucho tiempo después?
 Y aun no volviste a mirarme,
 cuanto más a divertirme...³⁷ 2190
 ¿agora celoso y firme,
 cuando pretendo casarme?
 Conde, ya estás entendido.³⁸
 Déjame casar y advierte
 que antes me daré la muerte 2195
 que ayudar lo que has fingido.
 Vuélvete, Conde, a estar triste,
 vuelve a tu suspensa calma,
 que tengo muy en el alma
 los desprecios que me hiciste. 2200
 Ya no me acuerdo de ti...
 ¿Invenciones? ¡Dios me guarde!
 Por tu vida, que es muy tarde
 para valerte de mí...³⁹

Vase Aurora

BATÍN ¿Qué has hecho?
 FEDERICO No sé, por Dios. 2205
 BATÍN Al emperador Tiberio
 pareces, si no hay misterio
 en dividir a los dos.⁴⁰
 Hizo matar su mujer,
 y habiéndose ejecutado, 2210
 mandó, a la mesa sentado,
 llamarla para comer.⁴¹

³⁷ *cuanto más*: 'y aún menos'.

³⁸ *ya estás entendido*: 'ya he comprendido tus intenciones'.

³⁹ *invenciones*: 'engaños o mentiras', como diciendo, '¿Quieres ahora servirme de mí para mentir al Duque?'.

⁴⁰ Se pregunta Batín si no esconde Federico algún oscuro propósito en su intento de separar a Aurora y al Marqués.

⁴¹ Se trata de Tiberio Claudio Augusto Germánico, emperador romano entre los años 41 y 54, y la anécdota aquí referida se lee en *De vita Caesarum* (V, 39) de Suetonio: «Poco tiempo después de la ejecución de Mesalina, preguntó, al sentarse a la mesa, por qué no acudía la emperatriz»; de este modo, Batín llama a Federico inconsecuente y distraído (en su trato con Aurora).

	Y Mesala fue un romano que se le olvidó su nombre. ⁴²	
FEDERICO	Yo me olvido de ser hombre. ⁴³	2215
BATÍN	O eres como aquel villano que dijo a su labradora, después que de estar casados eran dos años pasados, «¡Ojinegra es la señora!». ⁴⁴	2220
FEDERICO	¡Ay, Batín, que estoy turbado y, olvidado, desatino! ⁴⁵	
BATÍN	Eres como el vizcaíno que dejó el macho enfrenado ⁴⁶ y, viendo que no comía, regalándole las clines, ⁴⁷ un galeno de rocines trujo a ver lo que tenía; ⁴⁸ el cual, viéndole con freno, fuera al vizcaíno echó;	2225 2230
	quitole, ⁴⁹ y cuando volvió, de todo el pesebre lleno apenas un grano había, porque con gentil despacho, después de la paja, el macho hasta el pesebre comía. ⁵⁰ «Albéitar, juras a Dios» ⁵¹	2235

⁴² Entre los «ejemplos de la memoria» de la *Naturalis historiae* de Plinio el Viejo (VII, 24), se encuentra el de Mesala Corvino, que «se olvidó de su propio nombre», mencionado aquí por Batín para reprocharle a Federico su carácter olvidadizo (en relación, de nuevo, a Aurora).

⁴³ 'Descuido mis deberes y obligaciones como hombre y como hijo'.

⁴⁴ *villano*: 'habitante de una villa', usado aquí como 'distinto a noble, rústico'; *ojinegra*: 'de ojos negros'.

⁴⁵ *olvidado*: 'por causa del olvido'.

⁴⁶ El tópico decía del vasco (*vizcaíno*) que era elemental y poco reflexivo, o sea, simple. El freno es el instrumento de hierro que se mete en la boca de la caballería para sujetarla, para gobernarla; luego, estando el mulo con el freno echado (*el macho enfrenado*), no podía comer.

⁴⁷ 'Acariciándole las crines'.

⁴⁸ *trujo*: 'trajo'; *galeno de rocines*: 'médico de caballos', esto es, «veterinario» dicho con gracia.

⁴⁹ *quitole*: 'le quitó (el freno)'.

⁵⁰ *gentil despacho*: 'determinación briosa'; *pesebre*: 'lugar donde comen las bestias', siendo así que el mulo, del hambre que tenía, hasta el lugar se comía.

- dijo—, «es mejor que dotora,⁵²
y yo y macho desde agora
queremos curar con vos».⁵³ 2240
¿Qué freno es éste que tienes
que no te deja comer,
si médico puedo ser?
¿Qué aguardas? ¿Qué te detienes?
FEDERICO ¡Ay, Batín!, no sé de mí. 2245
BATÍN Pues estése la cebada
queda, y no me digas nada.⁵⁴

Entren Casandra y Lucrecia

- CASANDRA ¿Ya viene?
LUCRECIA Señora, sí.
CASANDRA ¿Tan brevemente?⁵⁵
LUCRECIA Por verte
toda la gente dejó. 2250
CASANDRA No lo creas, pero yo
más quisiera ver mi muerte.
En fin, señor Conde, ¿viene
el Duque, mi señor?
FEDERICO Ya
dicen que muy cerca está; 2255
bien muestra el amor que os tiene.

*Aparte*⁵⁶

⁵¹ *Albéitar*: 'veterinario', del árabe hispánico *albáytar*.

⁵² *dotora*: 'doctora', por reducción del grupo consonántico culto *-ct-*.

⁵³ *curar con vos*: 'que vos nos curéis'. Todo este parlamento es una parodia en la que se muestran las dificultades que tenían los vascoparlantes cuando hablaban en castellano, tanto por la alteración del orden de las palabras, como por la utilización de la segunda persona del singular en lugar de la primera: *jurra*: juro. El español incorrecto de los vascos era un motivo cómico frecuente en el teatro del Siglo de Oro.

⁵⁴ *queda*: 'quieta', sin consumir. Continuando con la anécdota o el chiste del vizcaíno y la mula, debido a que Batín no conoce la causa por la que Federico no reacciona ante el acercamiento entre Aurora y el Marqués, él no puede proponer una solución, como sí lo hiciera el veterinario.

⁵⁵ *¿Tan brevemente?*: '¿En tan poco tiempo? ¿Tan rápidamente?'

⁵⁶ *Acot.* Este diálogo en aparte entre Casandra y Federico que termina en el v. 2288, permite entender que Batín y Lucrecia, quienes también están en escena, no escuchan lo que dicen sus señores.

- CASANDRA (Muriendo estoy de pesar
de que ya no podré verte
como solía.
- FEDERICO ¿Qué muerte
pudo mi amor esperar, 2260
como su cierta venida?
- CASANDRA Yo pierdo, Conde, el sentido.
FEDERICO Yo no, porque le he perdido.
CASANDRA Sin alma estoy.
FEDERICO Yo sin vida.
CASANDRA ¿Qué habemos de hacer?
FEDERICO Morir. 2265
CASANDRA No hay otro remedio.
FEDERICO No,
porque en perdiéndote yo,
¿para qué quiero vivir?
- CASANDRA ¿Por eso me has de perder?⁵⁷
FEDERICO Quiero fingir desde agora 2270
que sirvo y que quiero Aurora,⁵⁸
y aun pedirla por mujer
al Duque, para desvelos⁵⁹
dél y de palacio, en quien⁶⁰
yo sé que no se habla bien. 2275
- CASANDRA ¿Agravios? ¿No bastan celos?⁶¹
¿Casarte? ¿Estás, Conde, en ti?
- FEDERICO El peligro de los dos
me obliga.
- CASANDRA ¿Qué? ¡Vive Dios!
que si te burlas de mí 2280
después que has sido ocasión
desta desdicha, que a voces
diga –¡oh, qué mal me conoces!–

⁵⁷ ¿Por eso me has de perder?: ‘por este motivo, ¿tú serás mi perdición?’.

⁵⁸ *quiero Aurora*: la ausencia de la preposición *a* delante del complemento directo de persona es un rasgo lingüístico aceptado en el siglo XVII. Sin embargo, en este caso puede tratarse de una elisión.

⁵⁹ *desvelos*: ‘distracciones’. Federico pretende distraer al Duque y a Palacio –donde ya han comenzado los rumores sobre su relación con Casandra–, fingiendo que quiere a Aurora.

⁶⁰ *dél*: ‘de él’; *en quien*: ‘donde’; el antecedente es *palacio*.

⁶¹ ‘¿No son suficientes los celos y el sufrimiento que ya siente Casandra como para que además tenga que soportar el agravio de imaginar a Federico con Aurora?’.

tu maldad y mi traición.
 FEDERICO ¡Señora!
 CASANDRA No hay qué tratar. 2285
 FEDERICO Que te oirán.
 CASANDRA Que no me impidas.⁶²
 Quíteme el Duque mil vidas,
 pero no te has de casar.)

*Floro, Febo, Ricardo, Albano, Lucindo, el Duque detrás, galán, de soldado*⁶³

RICARDO Ya estaban disponiendo recibirte.
 DUQUE Mejor sabe mi amor adelantarse. 2290
 CASANDRA ¿Es posible, señor, que persuadirte
 pudiste a tal agravio?⁶⁴
 FEDERICO Y de agraviarse
 quejosa mi señora, la Duquesa,
 parece que mi amor puede culparse.⁶⁵
 DUQUE Hijo, el paterno amor, que nunca cesa 2295
 de amar su propia sangre y semejanza,
 para venir facilitó la empresa;
 que ni cansancio ni trabajo alcanza⁶⁶
 a quien de ver a sus queridas prendas
 más hiciera en sufrir larga esperanza.⁶⁷ 2300
 Y tú, señora, así es razón que entiendas
 el mismo amor, y en igualarte al Conde
 por encarecimiento no te ofendas.⁶⁸
 CASANDRA Tu sangre y su virtud, señor, responde
 que merece el favor; yo le agradezco, 2305
 pues tu valor al suyo corresponde.

⁶² *impidas*: 'estorbes'.

⁶³ *galán, de soldado*: posiblemente el actor que interpreta al Duque aparece vestido con un uniforme de gala como muestra de las victorias obtenidas por éste en Roma.

⁶⁴ Casandra se dirige al Duque y el *agravio* al que se refiere es a la decisión del Duque de llegar sin aviso previo, cosa que le ha impedido a Casandra organizar una celebración adecuada a los triunfos militares de su esposo.

⁶⁵ Parece que el amor que tiene el Duque por su hijo es el que ha causado la ofensa a Casandra.

⁶⁶ *trabajo*: 'esfuerzo'.

⁶⁷ 'A quien desea volver a ver a sus seres queridos le afecta más la dilación de encontrarse con ellos (*larga esperanza*) que las penalidades y los esfuerzos que implican el camino a casa'.

⁶⁸ 'No te ofendas si te igualo al Conde por la alabanza exagerada (*por encarecimiento*) que te hago'.

- DUQUE Bien sé que a entrambos ese amor merezco
y que estoy de los dos tan obligado
cuanto mostrar en la ocasión me ofrezco.
Que Federico gobernó mi estado 2310
en mi ausencia, he sabido, tan discreto
que vasallo ninguno se ha quejado.
En medio de las armas os prometo
que imaginaba yo con la prudencia
que se mostraba senador perfeto.⁶⁹ 2315
¡Gracias a Dios que con infame ausencia⁷⁰
los enemigos del Pastor romano⁷¹
respetan en mi espada su presencia!
Ceñido de laurel besé su mano
después que me miró Roma triunfante,⁷² 2320
como si fuera el español Trajano;⁷³
y así pienso trocar de aquí adelante⁷⁴
la inquietud en virtud,⁷⁵ porque mi nombre,
como le aplaude aquí, después le cante;⁷⁶
que cuando llega a tal estado un hombre, 2325
no es bien que ya que de valor mejora,
el vicio, más que la virtud, le nombre.⁷⁷
- RICARDO Aquí vienen, señor, Carlos y Aurora.

Carlos y Aurora

- AURORA Tan bien venido Vuestra Alteza sea,
como le está esperando quien le adora. 2330
- MARQUÉS Dad las manos a Carlos, que desea
que conozcáis su amor.

⁶⁹ *con la prudencia con que se mostraba*: ‘prudentemente se mostraba como un senador perfecto’; *perfeto*: ‘perfecto’.

⁷⁰ *ausencia*: ‘huida’.

⁷¹ *Pastor romano*: ‘Papa’.

⁷² *triumfante*: ‘engalanada para celebrar la entrada solemne de un general vencedor’.

⁷³ *Trajano*: Marcus Ulpius Trajanus (53-117 d. C.), primer emperador hispánico – nacido en Ítaca, cerca a Sevilla– elevado a la dignidad imperial.

⁷⁴ *trocar*: ‘cambiar’.

⁷⁵ *inquietud*: ‘vicio’.

⁷⁶ El sujeto de *aplaude* y *cante* es *Roma*. Después de su éxito militar, el Duque quiere ser recordado en el futuro por su virtud.

⁷⁷ *le nombre*: ‘le califique, le dé nombre’. En estos últimos versos el Duque está tratando de manifestar su intención por reformarse y dejar a un lado su vida licenciosa.

	que traemos otro Duque; ya no hay damas, ya no hay cenas, ya no hay broqueles ni espadas, ⁸⁵ ya solamente se acuerda de Casandra; ni hay amor más que el Conde y la Duquesa: el Duque es un santo ya.	2360
BATÍN	¿Qué me dices? ¿Qué me cuentas?	
RICARDO	Que como otros con las dichas dan en vicios y en soberbias, tienen a todos en poco, —tan inmortales se sueñan—, el Duque se ha vuelto humilde y parece que desprecia los laureles de su triunfo; que el aire de las banderas no le ha dado vanagloria.	2365 2370
BATÍN	¡Plega al cielo que no sea, ⁸⁶ después destas humildades, como aquel hombre de Atenas que pidió a Venus le hiciese mujer, con ruegos y ofrendas, ⁸⁷ una gata dominica, ⁸⁸ quiero decir, blanca y negra! Estando en su estrado un día, con moño y naguas de tela, ⁸⁹ vio pasar un animal de aquestos, como poetas, ⁹⁰	2375 2380

⁸⁵ *broqueles*: escudos pequeños hechos de madera. En esta ocasión los *broqueles* y las *espadas* hacen alusión más que a una batalla, a las rondas nocturnas del Duque y sus criados en las que seguramente iban armados, en caso de que ocurriera algún incidente.

⁸⁶ *Plega al cielo*: 'Plazca al cielo, quiera el cielo'.

⁸⁷ *le hiciese mujer*: 'la convirtiera en mujer'. La historia que aquí cuenta Batín es una fábula de Esopo, en la que un hombre pide a Venus que convierta a su hermosa gata en mujer. El hombre se casa con ella y Venus, para comprobar si al cambiar su forma transformaba también sus costumbres, hizo que apareciese un ratón delante de la mujer, y en cuanto ésta lo vio en la sala se olvidó de su figura y se lanzó tras él. Indignada la diosa la volvió a su estado original. La moraleja es que aunque se cambie la forma y la condición, se mantendrán las costumbres iniciales.

⁸⁸ *gata dominica*: como se verifica a continuación, la *gata* es *dominica* por los colores, que en los hábitos de los Dominicos son blancos y negros.

⁸⁹ *naguas de tela*: falda interior, bajo el vestido, de tela blanca.

	que andan royendo papeles, y dando un salto ligera de la tarima al ratón, mostró que en naturaleza la que es gata será gata, la que es perra será perra, <i>in secula seculorum</i> . ⁹¹	2385 2390
RICARDO	No hayas miedo tú que vuelva el Duque a sus mocedades, ⁹² y más si a los hijos llega, ⁹³ que con las manillas blandas las barbas más graves peinan de los más fieros leones. ⁹⁴	2395
BATÍN	Yo me holgaré de que sea verdad.	
RICARDO	Pues, Batín, a Dios.	
BATÍN	¿Dónde vas?	
RICARDO	Fabia me espera. ⁹⁵	2400
DUQUE	¿Está algún criado aquí?	
BATÍN	Aquí tiene Vuestra Alteza el más humilde.	
DUQUE	Batín.	
BATÍN	Dios te guarde, bueno llegas. Dame la mano.	
DUQUE	¿Qué hacías?	2405
BATÍN	Estaba escuchando nuevas de tu valor a Ricardo, que gran coronista ⁹⁶ dellas Héctor de Italia te hacía ⁹⁷ .	

⁹⁰ *como poetas*: Lope compara a los poetas con los ratones, con el sentido de que ambos *roen papeles*.

⁹¹ *in secula seculorum*: 'por los siglos de los siglos, para siempre'. Expresión latina procedente de la Biblia (Romanos I, 25).

⁹² *mocedades*: travesuras y desórdenes propios de la juventud.

⁹³ *si a los hijos llega*: 'si llega a tener más hijos'.

⁹⁴ Véanse, con el mismo sentido, los versos 296-306.

⁹⁵ *Fabia*: ésta es la única mención que se hace a este personaje femenino. Ricardo sale de escena, aunque no hay ninguna indicación en el texto.

⁹⁶ *coronista*: 'cronista'.

⁹⁷ *Héctor*: 'Héctor', príncipe troyano descrito en ocasiones como el más valiente de los guerreros de su tierra. Estuvo al mando de las fuerzas troyanas por nueve años y defendió la ciudad del asedio de los aqueos hasta que una de las luchas mató a

DUQUE	¿Cómo ha pasado en mi ausencia el gobierno con el Conde?	2410
BATÍN	Cierto, señor, que pudiera decir que igualó en la paz tus hazañas en la guerra.	
DUQUE	¿Llevo bien con Casandra?	2415
BATÍN	No se ha visto, que yo sepa, tan pacífica madrastra, con su alnado ⁹⁸ es muy discreta, y muy virtuosa y santa.	
DUQUE	No hay cosa que le agradezca como estar bien con el Conde, que como el Conde es la prenda que más quiero y más estimo y conocí su tristeza	2420
	cuando a la guerra partí notablemente me alegra que Casandra se portase con él con tanta prudencia, que estén en paz y amistad	2425
	que es la cosa que desea mi alma con más afecto de cuantas pedir pudiera al cielo; y así en mi casa hoy dos vitorias se cuentan:	2430
	la que de la guerra traigo y la de Casandra bella conquistando a Federico.	2435
	Yo pienso de hoy más quererla sola en el mundo, obligado desta discreta fineza y cansado juntamente de mis mocedades necias.	2440
BATÍN	Milagro ha sido del Papa llevar, señor, a la guerra al duque Luis de Ferrara, y que un ermitaño vuelva. ¡Por Dios!, que puedes fundar	2445

Patroclo, gran amigo de Aquiles, con el que luego se enfrentaría y perdería la vida (*Ilíada*).

⁹⁸ *alnado*: 'hijastro'.

	otra Camáldula. ⁹⁹	
DUQUE	Sepan mis vasallos que otro soy.	
BATÍN	Mas dígame Vuestra Alteza ¿cómo descansó tan poco?	2450
DUQUE	Porque al subir la escalera de palacio, algunos hombres que aguardaban mi presencia me dieron estos papeles, y temiendo que son quejas quise descansar en verlos y no descansar con ellas. Vete y déjame aquí solo que deben los que gobiernan esta atención a su oficio.	2455 2460
BATÍN	El cielo, que remunera el cuidado de quien mira el bien público, prevenga laureles a tus victorias, siglos a tu fama eterna.	2465
	<i>Vase</i>	
DUQUE	Éste dice:	
	<i>Lea</i>	
	«Señor, yo soy Estacio, que estoy en los jardines de palacio, y enseñado a plantar hierbas y flores planté seis hijos, a los dos mayores suplico que les deis...». Basta, ya entiendo, con más cuidado ya premiar pretendo.	2470
	<i>Lea</i>	
	«Lucinda dice que quedó viuda del capitán Arnaldo», también pide.	

⁹⁹ *Camáldula*: la *Orden de la Camáldula* es una orden religiosa monacal de la Iglesia Católica. Surge de la comunidad monástica de los benedictinos que se rige según el modo eremítico.

Lea

«Albano, que ha seis años que reside», 2475
éste pide también.

Lea

«Julio Camilo
preso porque sacó...», del mismo estilo.

Lea

«Paula de San Germán, doncella honrada»,
pues si es honrada, no le falta nada,
si no quiere que yo le dé marido. 2480
Éste viene cerrado, y mal vestido¹⁰⁰.
Un hombre me le dio, todo turbado
que quise detenerle con cuidado.

Lea

«Señor, mirad por vuestra casa atento,
que el Conde y la Duquesa en vuestra ausencia...» 2485
No me ha sido traidor el pensamiento;
habrán regido mal, tendré paciencia.

Lea

«...ofenden con infame atrevimiento
vuestra cama y honor», ¿qué resistencia
harán a tal desdicha mis enojos!? 2490

Lea

«Si sois discreto, os lo dirán los ojos».
¿Qué es esto, qué estoy mirando?
Letras, ¿decís esto o no?
¿Sabéis que soy padre yo
de quien me estáis informando 2495

¹⁰⁰ *mal vestido*: 'con mal aspecto'.

que el honor me está quitando?
 ¡Mentís, que no puede ser!
 ¿Casandra me ha de ofender?
 ¿No veis que es mi hijo el Conde?
 Pero ya el papel responde 2500
 que es hombre, y ella mujer.
 ¡Oh, fieras letras, villanas!
 Pero direisme que sepa
 que no hay maldad que no quepa
 en las flaquezas humanas; 2505
 de las iras soberanas
 debe de ser permisión.
 Ésta fue la maldición
 que a David le dio Natán;¹⁰¹
 la misma pena me dan, 2510
 y es Federico Absalón.¹⁰²
 Pero mayor viene a ser,
 cielo, si así me castigas,
 que aquéllas eran amigas
 y Casandra es mi mujer. 2515
 El vicioso proceder
 de las mocedades mías
 trujo el castigo y los días
 de mi tormento, aunque fue
 sin gozar a Bersabé 2520
 ni quitar la vida a Urías.
 ¡Oh, traidor hijo!, si ha sido
 verdad –porque yo no creo
 que emprenda caso tan feo

¹⁰¹ *David*, personaje bíblico. En estos versos (vv. 2509-2521) Lope alude a la historia de adulterio con Betsabé, mujer de su soldado Urías. Por su quebrantamiento de la ley sagrada Dios lo maldijo por medio del profeta Natán, que vaticinó que su afrenta se originaría en su propia casa y que sus mujeres serían poseídas en público por su prójimo.

¹⁰² *Absalón*: hijo de David, destacado en la Biblia por su belleza y abundante cabello. Cuando Amnón, el primogénito de David, violó a su hermanastra Tamar, que era hermana de Absalón, éste vengó la afrenta y lo mató. Luego del crimen huyó a Gesur, donde reinaba su abuelo Talmai. Siendo Absalón, según el cronista, el tercer hijo de David y no habiendo una ley clara de sucesión al trono, después de su exilio, Absalón se empeña en sus derechos como sucesor al trono una vez muerto su hermano mayor. Aunque contaba con el apoyo de todos, la sucesión al trono estaba reservada para Salomón, hecho que le lleva a atentar contra la vida de su padre.

hombre de otro hombre nacido—; 2525
 pero si me has ofendido...
 ¡Oh, si el cielo me otorgara
 que después que te matara
 de nuevo a hacerte volviera,
 pues tantas muertes te diera 2530
 cuantas veces te engendrará!
 ¡Qué deslealtad, qué violencia!
 ¡Oh, ausencia! ¡qué bien se dijo
 que aun un padre de su hijo
 no tiene segura ausencia! 2535
 ¿Cómo sabré con prudencia
 verdad que no me disfame,
 con los testigos que llame?
 Ni así la podré saber,
 porque ¿quién ha de querer 2540
 decir verdad tan infame?
 ¿Mas de qué sirve informarme,
 pues esto no se dijera
 de un hijo, cuando no fuera
 verdad que pudo infamarme?¹⁰³ 2545
 Castigarle no es vengarme,
 ni se venga el que castiga,
 ni esto a información me obliga,
 que mal que el honor estraga
 no es menester que se haga, 2550
 porque basta que se diga.

Entre Federico

FEDERICO Sabiendo que no descansas,
 vengo a verte.
 DUQUE Dios te guarde.
 FEDERICO Y a pedirte una merced.
 DUQUE Antes que la pidas sabes 2555
 que mi amor te la concede.
 FEDERICO Señor, cuando me mandaste
 que con Aurora mi prima
 por tu gusto me casase,
 lo fuera notable mío, 2560

¹⁰³ *infamar*: quitar la fama, honra y estimación a alguien o algo personificado.

	pero fueron más notables los celos de Carlos, y ellos entonces causa bastante para no darte obediencia. Mas después que te ausentaste	2565
	supe que mi grande amor hizo que ilusiones tales me trujesen divertido. ¹⁰⁴ En efeto, hicimos paces y le prometí, señor,	2570
	en satisfacción casarme,	
	como me dieses licencia luego que el bastón dejases. ¹⁰⁵ Ésta te pido y suplico.	
DUQUE	No pudieras, Conde, darme mayor gusto. Vete agora porque trate ¹⁰⁶ con tu madre, pues es justo darle cuenta, que no es razón que te cases	2575
	sin que lo sepa y le pidas licencia, como a tu padre.	2580
FEDERICO	No siendo su sangre Aurora, ¿para qué quiere dar parte Vuestra Alteza a mi señora?	
DUQUE	¿Qué importa no ser su sangre siendo tu madre Casandra?	2585
FEDERICO	Mi madre, Laurencia, yace muchos años ha difunta.	
DUQUE	¿Sientes que «madre» la llame? Pues dícnme que en mi ausencia, de que tengo gusto grande, estuvistes muy conformes.	2590
FEDERICO	Eso, señor, Dios lo sabe, que prometo a Vuestra Alteza, aunque no acierto ¹⁰⁷ en quejarme, pues la adora y es razón,	2595

¹⁰⁴ 'me distrajeran'.

¹⁰⁵ *como*: 'siempre que'; *luego*: 'en cuanto'; *bastón*: insignia de mando militar.

¹⁰⁶ *trate*: 'hable'.

¹⁰⁷ *no acierto*: 'me equivoco'.

	que aunque es para todos ángel que no lo ha sido conmigo.	
DUQUE	Pésame de que me engañen, que me dicen que no hay cosa ¹⁰⁸ que más Casandra regale. ¹⁰⁹	2600
FEDERICO	A veces me favorece y a veces quiere mostrarme que no es posible ser hijos los que otras mujeres paren.	2605
DUQUE	Dices bien, y yo lo creo, y ella pudiera obligarme más que en quererme, en quererte, pues con estas amistades aseguraba la paz.	2610
FEDERICO	Vete con Dios. Él te guarde.	

Vase

DUQUE	No sé cómo he podido mirar, Conde traidor, tu infame cara. ¡Qué libre, ¹¹⁰ qué fingido, con la invención de Aurora se repara, ¹¹¹ 2615 para que yo no entienda que puede ser posible que me ofenda! Lo que más me asegura ¹¹² es ver con el cuidado y diligencia que a Casandra murmura ¹¹³	2620
	que le ha tratado mal en esta ausencia, que piensan los delitos que callan cuando están hablando a gritos. De que la llame madre se corre ¹¹⁴ , y dice bien, pues es su amiga la mujer de su padre, y no es justo que ya «madre» se diga.	2625

¹⁰⁸ *cosa*: 'persona'.

¹⁰⁹ *regale*: 'trate con afecto y benevolencia'.

¹¹⁰ *libre*: 'atrevido, descarado'.

¹¹¹ 'con la mentira de Aurora se defiende o resguarda'.

¹¹² 'lo que más confirma mi sospecha'.

¹¹³ *murmurar*: 'hablar mal de alguien ausente'.

¹¹⁴ *se corre*: 'se irrita, se avergüenza'.

Pero yo, ¿cómo creo,
 con tal facilidad caso tan feo?
 ¿No puede un enemigo 2630
 del Conde haber tan gran traición forjado,
 porque con su castigo,
 sabiendo mi valor, quede vengado?¹¹⁵
 Ya de haberlo creído,
 si no estoy castigado, estoy corrido.¹¹⁶ 2635

Entre Casandra y Aurora

AURORA De vos espero, señora
 mi vida en esta ocasión.
 CASANDRA Ha sido digna elección
 de tu entendimiento, Aurora.
 AURORA Aquí está el Duque.
 CASANDRA Señor, 2640
 ¿tanto desvelo?¹¹⁷
 DUQUE A mi estado
 debo, por lo que he faltado,
 estos indicios de amor,
 si bien del Conde y de vos
 ha sido tan bien regido,¹¹⁸ 2645
 como muestra agradecido
 este papel de los dos.
 Todos alaban aquí
 lo que los dos merecéis.
 CASANDRA Al Conde, señor, debéis 2650
 ese cuidado, no a mí,
 que sin lisonja os prometo¹¹⁹
 que tiene heroico valor
 en toda acción superior,
 gallardo como discreto:¹²⁰ 2655
 un retrato vuestro ha sido.
 DUQUE Ya sé que me ha retratado
 tan igual en todo estado,

¹¹⁵ *valor*: 'valentía, gallardía'.

¹¹⁶ *corrido*: 'avergonzado'.

¹¹⁷ *desvelo*: 'preocupación'.

¹¹⁸ *regido*: 'gobernado'.

¹¹⁹ *lisonja*: 'adulación'.

¹²⁰ *discreto*: 'prudente, juicioso'.

	que por mí le habéis tenido, de que os prometo, señora, debida satisfacción.	2660
CASANDRA	Una nueva petición os traigo, señor, de Aurora. Carlos la pide, ella quiere, y yo os lo suplico.	
DUQUE	Creo que le ha ganado el deseo quien en todo le prefiere. ¹²¹ El Conde se va de aquí y me la ha pedido agora.	2665
CASANDRA	¿El Conde ha pedido a Aurora?	2670
DUQUE	Sí, Casandra.	
CASANDRA	¿El Conde?!	
DUQUE	Sí.	
CASANDRA	Sólo de vos lo creyera.	
DUQUE	Y así se la pienso dar. Mañana se han de casar.	
CASANDRA	Será como Aurora quiera. ¹²²	2675
AURORA	Perdóneme, Vuestra Alteza, que el Conde no será mío.	
DUQUE	(¿Qué espero más, qué porfío?); ¹²³ Pues, Aurora, ¿en gentileza, entendimiento y valor, no vence al Marqués?	2680
AURORA	No sé... Cuando quise y le rogué, él me despreció, señor; y agora que él quiere, es justo que yo le desprecie a él.	2685
DUQUE	Hazlo por mí, no por él.	
AURORA	¡El casarse ha de ser gusto, yo no le tengo del Conde!	

Vase Aurora

DUQUE Estraña resolución.

¹²¹ 'quien tanto lo excede'.

¹²² 'Será si Aurora quiere'.

¹²³ *porfío*: 'luchó, disputó'.

CASANDRA Aurora tiene razón,
aunque atrevida responde. 2690

DUQUE No tiene, y ha de casarse,
aunque le pese.

CASANDRA Señor,
no uséis del poder, que amor
es gusto, y no ha de forzarse.¹²⁴ 2695

Vase el Duque

¡Ay de mí!, que se ha cansado
el traidor Conde de mí.

Entre el Conde

FEDERICO ¿No estaba mi padre aquí?
CASANDRA ¿Con qué infame desenfado,
traidor Federico, vienes 2700
habiendo pedido a Aurora
al Duque?

FEDERICO Paso,¹²⁵ señora,
mira el peligro que tienes.

CASANDRA ¿Qué peligro, cuando estoy,
villano,¹²⁶ fuera de mí? 2705

FEDERICO ¿Pues tú das voces así?

Entre el duque asechando¹²⁷

DUQUE (Buscando testigos voy.
Desde aquí quiero escuchar,
que, aunque mal, tengo de oír,¹²⁸
lo que no puedo sufrir 2710
es lo que vengo a buscar).

FEDERICO Oye, señora, y repara
en tu grandeza siquiera.

CASANDRA ¿Cuál hombre en el mundo hubiera

¹²⁴ *Señor...* *forzarse*: 'Señor, para los conflictos de amor, no impongas tu poder'.

¹²⁵ *Paso*: 'quieta, tranquila, calla'.

¹²⁶ *villano*: 'indigno, miserable'.

¹²⁷ *asechando*: 'acechando, vigilando cautelosamente', aunque Lope escribió tal como transcribimos ('tendiendo una trampa, armando una asechanza').

¹²⁸ Referido al refrán «quien escucha, su mal oye».

	que cobarde me dejara después de haber obligado con tantas ansias ¹²⁹ de amor a su gusto mi valor?	2715
FEDERICO	Señora, aún no estoy casado: asegurar ¹³⁰ pretendí	2720
	al Duque, y asegurar nuestra vida, que durar no puede, Casandra, así, que no es el Duque algún hombre ¹³¹ de tan baja condición	2725
	que a sus ojos, ni es razón, se infame su ilustre nombre. ¹³² Basta el tiempo que tan ciegos el Amor nos ha tenido.	
CASANDRA	¡Oh, cobarde, mal nacido! Las lágrimas y los ruegos, hasta hacernos volver locas robando las honras nuestras que de las traiciones vuestras cuerdas se libraron pocas,	2730
	¿agora son cobardías? ¹³³	2735
DUQUE	¡Pues, perro, sin alma estoy! ¹³⁴ (Si aguardo, de mármol soy. ¿Qué esperáis, desdichas mías? Sin tormento han confesado, ¹³⁵	2740
	pero sin tormento no, que claro está que soy yo a quien el tormento han dado. No es menester más testigo, confesaron de una vez; ¹³⁶	2745

¹²⁹ *ansias*: 'deseos, anhelos'.

¹³⁰ *asegurar*: 'tranquilizar'.

¹³¹ *algún*: 'un'.

¹³² 'se manche su prestigioso nombre'.

¹³³ Casandra viene a decir que los *ruegos* amorosos se han convertido en cobardía, recordando, además, su condición de hijo ilegítimo (*mal nacido*).

¹³⁴ *perro*: genéricamente, 'indigno, traidor'. Dice estar *sin alma* porque se la ha robado con la *honra* y la cordura.

¹³⁵ *tormento*: 'tortura' que se aplicaba para conseguir una confesión; en el siguiente verso y en el 2743 lo usa con su sentido genérico: 'angustia, sufrimiento'.

¹³⁶ *de una vez*: 'de golpe, a la primera'.

prevenid, pues sois jüez,
 honra, sentencia y castigo.¹³⁷
 Pero de tal suerte sea
 que no se infame mi nombre,
 que en público siempre a un hombre 2750
 queda alguna cosa fea,
 y no es bien que hombre nacido
 sepa que yo estoy sin honra,
 siendo enterrar la deshonra
 como no haberla tenido, 2755
 que aunque parece defensa
 de la honra el desagravio,¹³⁸
 no deja de ser agravio
 cuando se sabe la ofensa.)¹³⁹

Vase

CASANDRA ¡Ay, desdichadas mujeres! 2760
 ¡Ay, hombres falsos sin fe!¹⁴⁰
 FEDERICO Digo, señora, que haré
 todo lo que tú quisieres,
 y esta palabra te doy.
 CASANDRA ¿Será verdad?
 FEDERICO Infalible.¹⁴¹ 2765
 CASANDRA Pues no hay a amor imposible.¹⁴²
 Tuya he sido, y tuya soy;
 no ha de faltar invención
 para vernos cada día.¹⁴³
 FEDERICO Pues vete, señora mía, 2770
 y, pues tienes discreción,¹⁴⁴

¹³⁷ Viene a decir que él mismo es *juez* de su *honra*, de modo que dictará *sentencia* y aplicará lícitamente el *castigo*. Los mismos conceptos, en el verso 2897 y, especialmente, en los versos 2889-2891.

¹³⁸ *desagravio*: 'satisfacción'.

¹³⁹ Vale decir: 'la difusión de la ofensa previa agravia la honra ofendida'.

¹⁴⁰ *sin fe*: 'sin palabra, sin honor'.

¹⁴¹ Usa *infalible* en su sentido original, 'verdadero', pues el antónimo «falible» deriva de *fallere*: 'engañar'.

¹⁴² En este verso se ha visto un recuerdo del motivo clásico *Omnia vincit amor*, «todo lo vence amor», (Virgilio, *Bucólicas*, X, v, v. 69).

¹⁴³ *invención*: 'ardid, ficción'.

¹⁴⁴ *discreción*: 'prudencia, sensatez'.

	Pues donde va a todos mal, ¿quieres que me vaya bien? El Duque, santo fingido, ¹⁵²	2800
	consigo a solas hablando, como hombre que anda buscando algo que se le ha perdido. Toda la casa lo está; ¹⁵³	
AURORA	contigo a Mantua me voy. Si yo tan dichosa soy que el Duque a Carlos me da, yo te llevaré conmigo.	2805
BATÍN	¡Beso mil veces tus pies, y voy a hablar al Marqués!	2810
<i>Vase y entra el Duque</i>		
DUQUE	(¡Ay honor, fiero enemigo! ¹⁵⁴ ¿Quién fue el primero que dio tu ley al mundo? ¡Y que fuese mujer quien en sí tuviese tu valor, y el hombre no! ¹⁵⁵	2815
	Pues sin culpa el más honrado te puede perder, honor, bárbaro legislador, ¹⁵⁶ fue tu inventor no letrado. ¹⁵⁷	
	Mas dejarla entre nosotros muestra que fuiste ofendido, pues esta invención ha sido para que lo fuesen otros.) ¹⁵⁸	2820

¹⁵¹ *desigual*: 'inconstante, voluble'.

¹⁵² *santo fingido*: Batín pone en duda la sinceridad del Duque en sus virtuosos propósitos.

¹⁵³ Alude con este zeugma ('la casa está perdida') al sentido ambiguo del verbo «perder», que tanto significa extraviarse como arruinarse moralmente.

¹⁵⁴ El *honor* es su enemigo porque le impedirá tomar una solución razonable o positiva ante el dilema: si actúa como padre y se apiada de su hijo, se mancillará su honor, pues no ha actuado rectamente; si se deja llevar por su condición de marido ultrajado por su mujer adúltera, sus manos se mancharán con la sangre de su propio hijo; de modo que la piedad paterna ni la afrenta conyugal están reñidas con el honor, cuyos dictados son prioritarios.

¹⁵⁵ Como indica el Duque, el honor conyugal dependía de la conducta de la mujer.

¹⁵⁶ Porque sus leyes son inhumanas, indignas del hombre civilizado.

¹⁵⁷ *letrado*: 'instruido, docto'; específicamente, 'abogado, hombre de leyes'.

	¡Aurora!		
AURORA	¿Señor?		
DUQUE	Ya creo		
	que con el Marqués te casa	2825	
	la Duquesa, y yo a su ruego,		
	que más quiero contentarla		
	que dar este gusto al Conde.		
AURORA	Eternamente obligada		
	quedo a servirte.		
DUQUE	Bien puedes	2830	
	decir a Carlos que a Mantua		
	escriba al Duque, su tío.		
AURORA	Voy donde el Marqués aguarda		
	tan dichosa nueva.		
	<i>Vase Aurora</i>		
DUQUE	Cielos,		
	hoy se ha de ver en mi casa	2835	
	no más de vuestro castigo:		
	alza la divina vara. ¹⁵⁹		
	No es venganza de mi agravio,		
	que yo no quiero tomarla		
	en vuestra ofensa, y de un hijo	2840	
	ya fuera bárbara hazaña. ¹⁶⁰		
	Éste ha de ser un castigo		
	vuestro nomás, porque valga		
	para que perdone el cielo		
	el rigor por la templanza. ¹⁶¹	2845	

¹⁵⁸ El pronombre *la* del verso 2820 se refiere a la *ley* (v. 2813); *pues... otros*: 'porque la inventaste para que los hombres también sufrieran la misma situación', o sea, la deshonra.

¹⁵⁹ La *vara* era atributo de jueces, su signo de autoridad; aquí es de la justicia divina, por eso invoca a los cielos, cuya ley exige que castigue a los amantes, pues contra ella han faltado, y exige una reparación, que no venganza, como señala en el siguiente verso.

¹⁶⁰ El Duque señala (vv. 2838-2841) que no quiere vengar un *agravio*, pues, si así fuese (o sea, si optase por vengarse), ofendería a esos mismos cielos a los que invoca y sería un abuso tratándose de un hijo.

¹⁶¹ Los versos 2842-2845 se pueden parafrasear así: 'este castigo ha de ser sólo vuestro [de los cielos], para que perdonéis la violencia (*el rigor*) por la moderación (*la templanza*) con que va a ejecutar la justicia, dejando a un lado el odio personal y renunciando a matar a los ofensores con sus propias manos'. Otro sector de la crítica

Seré padre y no marido,¹⁶²
dando la justicia santa
a un pecado sin vergüenza
un castigo sin venganza.
Esto disponen las leyes 2850
del honor, y que no haya
publicidad en mi afrenta
con que se doble mi infamia.
Quien en público castiga
dos veces su honor infama, 2855
pues, después que le ha perdido,
por el mundo le dilata.¹⁶³
La infame Casandra dejó
de pies y manos atada,
con un tafetán cubierta,¹⁶⁴ 2860
y, por no escuchar sus ansias,
con una liga en la boca,¹⁶⁵
porque, al decirle la causa,
para cuanto quise hacer
me dio lugar, desmayada.¹⁶⁶ 2865
Esto aun pudiera, ofendida,
sufrir la piedad humana,
pero dar la muerte a un hijo,
¿qué corazón no desmaya?
Sólo de pensarlo, ¡ay, triste!, 2870
tiembla el cuerpo, espira el alma,¹⁶⁷
lloran los ojos, la sangre
muere en las venas heladas,
el pecho se desalienta,¹⁶⁸
el entendimiento falta, 2875
la memoria está corrida¹⁶⁹

entiende que con la violencia del castigo temporal quiere el agraviado Duque atenuar el castigo eterno al que se ven expuestos los amantes incestuosos.

¹⁶² Indica que a la hora de castigar prevalecerá su condición de padre (no la de marido), que «castiga» (con su doble sentido: ‘punir’ y ‘corregir’) a su hijo.

¹⁶³ *le dilata*: ‘lo difunde, lo extiende’. Vale decir: la difusión de la afrenta duplica el deshonor, pues la infamia se extiende, como se dijo en vv. 2748-2759.

¹⁶⁴ *tafetán*: ‘tela de seda gruesa, tupida’.

¹⁶⁵ *liga*: ‘mordaza’, para taparle la boca y no oír sus angustias (*ansias*).

¹⁶⁶ ‘todo lo que quise hacer me lo facilitó su desmayo’.

¹⁶⁷ *espira*: ‘expira, fallece’.

¹⁶⁸ ‘pierda el aliento’, por donde, se creía, viajaba el espíritu.

y la voluntad turbada.¹⁷⁰
 Como arroyo que detiene
 el hielo de noche larga,
 del corazón a la boca 2880
 prende el dolor las palabras.¹⁷¹
 ¿Qué quieres, amor? ¿No ves
 que Dios a los hijos manda
 honrar los padres, y el Conde
 su mandamiento quebranta?¹⁷² 2885
 Déjame, amor, que castigue
 a quien las leyes sagradas
 contra su padre desprecia,
 pues tengo por cosa clara
 que si hoy me quita la honra, 2890
 la vida podrá mañana.
 Cincuenta mató Artajerjes
 con menos causa, y la espada
 de Dario, Torcato y Bruto
 ejecutó sin venganza 2895
 las leyes de la justicia.¹⁷³
 Perdona, Amor, no deshagas
 el derecho del castigo
 cuando el Honor, en la sala
 de la Razón presidiendo, 2900
 quiere sentenciar la causa.
 El fiscal Verdad le ha puesto
 la acusación y está clara

¹⁶⁹ 'avergonzada, arrepentida'.

¹⁷⁰ Desfallecen las tres potencias del alma (memoria, entendimiento y voluntad), así como el pulso sanguíneo y los sentidos interiores.

¹⁷¹ Vale decir: 'el dolor, como el hielo, le enmudece, le impide hablar'.

¹⁷² Se refiere al cuarto Mandamiento de la ley de Dios. Nótese que antes se dirigía a los cielos (la ley divina), ahora al amor (la ley de los hombres).

¹⁷³ Son cuatro poderosos personajes históricos que mandaron ajusticiar a parientes próximos: Artajerjes III, rey de Persia (359-338 a. C.), hizo matar a cincuenta hijos suyos por traidores; también a algunos hermanos y a muchos parientes para garantizarse el trono; Darío III, rey de Persia, mató a su hijo Ariobarzán porque apoyaba a Alejandro Magno y tenía la intención de traicionar a su padre; Tito Manlio Torcuato, cónsul romano (235-224 a. C.) mandó ejecutar a su hijo por haber matado a un rival latino en duelo, contraviniendo las órdenes del padre, que los había prohibido; Lucio Junio Bruto, en fin, hizo ejecutar a sus propios hijos cuando se enteró de que se habían conjurado con los Tarquinos, previamente desterrados por haber violado a Lucrecia.

	la culpa, que Ojos y Oídos juraron en la probanza. ¹⁷⁴	2905
	Amor y Sangre, abogados, le defienden, mas no basta, que la Infamia y la Vergüenza son de la parte contraria. La Ley de Dios, cuando menos, es quien la culpa relata; su Conciencia quien la escribe, ¿pues para qué me acobardas? ¹⁷⁵ El viene, ¡ay, cielos, favor! ¹⁷⁶ <i>Entre el Conde</i>	2910
FEDERICO	Basta que en palacio anda pública fama, señor, que con el marqués Gonzaga casas a Aurora, y que luego ¹⁷⁷ se parte con ella a Mantua. ¿Mándasme que yo lo crea? ¹⁷⁸	2915 2920
DUQUE	Conde, ni sé lo que tratan, ni he dado al Marqués licencia, que traigo en cosas más altas puesta la imaginación. ¹⁷⁹	
FEDERICO	Quien gobierna, mal descansa. ¹⁸⁰ ¿Qué es lo que te da cuidado? ¹⁸¹	2925
DUQUE	Hijo, un noble de Ferrara se conjura ¹⁸² contra mí	

¹⁷⁴ La *probanza* era la ‘evidencia’ del caso o la causa que se ha de juzgar y sentenciar.

¹⁷⁵ Se ha incluido aquí, a partir de Amor, una serie de personajes alegóricos que representan un proceso judicial: el *Honor* preside (‘es juez’) la *sala de la Razón*; la *Verdad* es personificación del fiscal; los *Ojos y Oídos* son testigos; el *Amor* y la *Sangre* son los *abogados* defensores; la *Infamia* y la *Vergüenza* son la acusación; la *Ley de Dios* es el juez relator (‘instructor’) y la *Conciencia* (del Duque) el escribano. En definitiva, el Duque debate consigo mismo: el amor de padre se enfrenta a la culpa manifiesta de su hijo. El sujeto de *acobardas* es el primer *Amor*, que hallábamos en el verso 2897.

¹⁷⁶ *favor*: ‘ayuda’.

¹⁷⁷ *luego*: ‘inmediatamente’.

¹⁷⁸ Aparte el sentido literal, podríamos entender: ‘¿Me mandas que yo esté de acuerdo?’.

¹⁷⁹ ‘que estoy preocupado por cosas más importantes’.

¹⁸⁰ Federico achaca la inquietud de su padre al gobierno de su ducado.

¹⁸¹ ‘¿Qué es lo que te preocupa?’.

¹⁸² *se conjura*: ‘conspira’.

	con otros que le acompañan.	
	Fíose de una mujer,	2930
	que el secreto me declara: ¹⁸³	
	necio quien dellas se fía,	
	discreto quien las alaba.	
	Llamé al traidor, finalmente,	
	que un negocio de importancia	2935
	dije que con él tenía,	
	y, cerrado en esta cuadra, ¹⁸⁴	
	le dije el caso y, apenas ¹⁸⁵	
	le oyó, cuando se desmaya,	
	con que pude fácilmente,	2940
	en la silla donde estaba,	
	atarle y cubrir el cuerpo,	
	porque no viese la cara	
	quien a matarle viniese,	
	por no alborotar a Italia. ¹⁸⁶	2945
	Tú has venido, y es más justo	
	hacer de ti confianza,	
	para que nadie lo sepa. ¹⁸⁷	
	Saca animoso la espada, ¹⁸⁸	
	Conde, y la vida le quita, ¹⁸⁹	2950
	que a la puerta de la cuadra	
	quiero mirar el valor	
	con que mi enemigo matas.	
FEDERICO	¿Pruébame acaso o es cierto	
	que conspirar intentaban	2955
	contra ti los dos que dices? ¹⁹⁰	
DUQUE	Cuando un padre a un hijo manda	

¹⁸³ El supuesto noble de Ferrara contó la conspiración a una mujer, quien, a su vez, le ha delatado ante el Duque.

¹⁸⁴ *cuadra*: 'sala espaciosa'.

¹⁸⁵ *le dije el caso*: 'le dije que conocía sus intenciones'.

¹⁸⁶ 'porque no hubiera un escándalo en Italia'. El personaje ha sido presentado como noble, y, podemos deducir que el saber quién es podía dificultar la tarea del asesino, que temería las repercusiones.

¹⁸⁷ Es decir, 'es más justo encargarte a ti esa tarea que a otra persona, porque así la cosa no se sabrá'.

¹⁸⁸ *animoso*: 'valiente'.

¹⁸⁹ *le quita*: 'quítale'.

¹⁹⁰ Parece haber aquí un *lapsus* de Lope, pues en ningún momento se ha hablado de dos personas, sino de un «noble de Ferrara» y de «otros que le acompañan» (vv. 2927-2929).

	una cosa injusta o justa, ¿con él se pone a palabras? ¹⁹¹	
FEDERICO	¡Vete, cobarde, que yo...! Ten la espada y aquí aguarda, ¹⁹² que no es temor, pues que dices que es una persona atada; pero no sé qué me ha dado que me está temblando el alma.	2960 2965
DUQUE	¡Quédate, infame!	
FEDERICO	Ya voy, que, pues tú lo mandas, basta. Pero ¡vive Dios...!	
DUQUE	¡Oh, perro...!	
FEDERICO	Ya voy, detente, y si hallara el mismo César, le diera, por ti, ¡ay, Dios!, mil estocadas. ¹⁹³	2970
DUQUE	Aquí lo veré. Ya llega, ya con la punta la pasa: ¹⁹⁴ ejecute mi justicia quien ejecutó mi infamia. ¹⁹⁵ ¡Capitanes! ¡Hola, gente! ¡Venid los que estáis de guarda! ¡Ah, caballeros, criados! ¡Presto!	2975

*Entren el Marqués, Aurora, Batín, Ricardo, y todos los demás que se han
introducido*¹⁹⁶

¹⁹¹ Se pone a palabras: ‘replica, discute’; y también ‘busca excusas’, ‘duda’.

¹⁹² Podemos interpretar que el Duque pronunció el *que yo...* del verso anterior llevando la mano a su espada. Federico, en seguida, debía hacer un gesto para detener el ímpetu de su padre e ir él mismo a matar al traidor. En los versos 2966-2967 y 2968-2969 debían repetirse gestos del mismo estilo.

¹⁹³ Julio César fue acuchillado por varios senadores. Su muerte, aparte de ser uno de los magnicidios más famosos, es símbolo del asesinato más injusto y traidor. Federico está diciendo que por su padre cometería el asesinato más vil.

¹⁹⁴ ‘ya con la punta de la espada la atraviesa’.

¹⁹⁵ Tras el verso 2971 Federico debía salir de escena, para dirigirse a la mencionada sala. El Duque observa el asesinato desde la pieza donde estaba hablando hasta ahora.

¹⁹⁶ *todos los demás que se han introducido*: hace referencia a criados que han ido apareciendo a lo largo de la pieza, como Floro, Albano o Lucindo. Era habitual reunir muchos personajes al final de la obra, para dar mayor espectacularidad y efecto dramático al desenlace de la historia.

MARQUÉS	¿Para qué nos llamas, señor, con tan altas voces?	2980
DUQUE	¿Hay tal maldad? A Casandra ha muerto el Conde, no más de porque fue su madrastra y le dijo que tenía mejor hijo en sus entrañas para heredarme. ¡Matalde, matalde! ¡El Duque lo manda!	2985
MARQUÉS	¿A Casandra?	
DUQUE	Sí, Marqués.	
MARQUÉS	Pues no volveré yo a Mantua sin que la vida le quite.	2990
DUQUE	Ya con la sangrienta espada sale el traidor.	

Salga el Conde

FEDERICO	¿Qué es aquesto? Voy a descubrir la cara del traidor que me decías, y hallo...	
DUQUE	¡No prosigas! ¡Calla! ¡Matalde, matalde!	2995
MARQUÉS	¡Muera!	
FEDERICO	¡Oh, padre!, ¿por qué me matan?	
DUQUE	En el tribunal de Dios, traidor, te dirán la causa. Tú, Aurora, con este ejemplo, parte con Carlos a Mantua, que él te merece y yo gusto.	3000
AURORA	Estoy, Señor, tan turbada que no sé lo que responda.	
BATÍN	Di que sí, que no es sin causa todo lo que ves, Aurora.	3005
AURORA	Señor, desde aquí a mañana te daré respuesta.	

Salga el Marqués

MARQUÉS	Ya queda muerto el Conde.	
---------	------------------------------	--

APARATO CRÍTICO

TESTIMONIOS Y SIGLAS UTILIZADAS

Testimonios antiguos

- O*: manuscrito **original** autógrafo datado a 1 de agosto de 1631 (Biblioteca Pública de Boston, signatura D.174.19).
- M*: **manuscrito** copia, de varias manos, de la segunda mitad del siglo XVII. Lord Holland Collection, Melbury House.
- S*: primera edición, **suelta** (Pedro de Lacavallería, Barcelona, 1634; se ha utilizado la reproducción facsímil en Lope de Vega, *Poesía. Novela. Teatro*, ed. M. Artigas, Colección Tesoro de Biblioteca Nueva, Madrid, 1935).
- A*: primera edición en colección, en la *Veinte y una parte verdadera de las comedias del Fénix de España Frey Lope Félix de Vega Carpio* (Viuda de Alonso Martín, Madrid, 1635, fols. 91r-113v; ejemplar consultado: BNE, R-13.872).
- B*: segunda edición, en *Doze comedias las más grandiosas que asta aora han salido de los mejores y mas insignes Poetas. Segunda Parte* (Pedro de Craesbeeck, Lisboa, 1647; ejemplar consultado: BNE, R-12.260).

Ediciones modernas

- Dam*: primera edición del manuscrito autógrafo, de Van **Dam** (Noordhoof, Groningen, 1928).
- Kos*: edición de **Kossof** (Castalia, Madrid, 1968).
- Die*: edición de **Díez Borque** (Espasa-Calpe, Madrid, 1987).
- Car*: edición de Antonio **Carreño** (Cátedra, Madrid, 1990).
- Ped*: edición de Felipe B. **Pedraza Jiménez** (Octaedro, Barcelona, 1999).
- Gar*: edición de **García Reidy** (Crítica, Barcelona, 2009).

APARATO CRÍTICO

Dedicatoria y Prólogo Reproducimos la dedicatoria y el prólogo de *S* por su interés histórico

Reperto En el autógrafo los nombres de CINTIA, FEBO y RICARDO, así como, por supuesto, los de los intérpretes de los distintos papeles, son de otra mano

Epígrafe Acto primero O S AB Dam Kos Die Car Ped Gar : om M

1Per FEBO O M S Dam Kos Die Car Ped Gar : Fed AB

4 En O temo está escrito por una mano distinta a la de Lope

41Per FEBO O M B Dam Kos Die Car Ped Gar : Fed S A

44Per FEBO O M B Dam Kos Die Car Ped Gar : Fed S A

57 obligando O M S AB Dam Kos Car Gar : obligado Die Ped

58 estorba O M AB Dam Kos Die Car Ped Gar : estorbe S

64 perlas O M : perla S AB Dam Kos Die Car Ped Gar La s de perlas es dudosa en O

73Per FEBO O M B Dam Kos Die Car Ped Gar : Fed S A

74 he visto O M S Dam Kos Die Car Ped Gar : habita AB

79 quien O S AB Dam Kos Die Car Ped Gar : que M

81Acot M añade Dé dos patadas

82Acot Cintia en alto O Dam Kos Die Car Ped Gar : Sale Cintia a la ventana M : Cintia en lo alto S AB

86 mi alabanza O M S Dam Kos Die Car Ped Gar : tu alabanza AB

98 vivido O M S Dam Kos Die Car Ped Gar : gastado AB

128 M AB Gar tras el verso añaden Vase

131Per DUQUE O M S AB Dam Kos Die Car Gar : Febo Ped

133 En M B Kos Car atribuido a FEBO y en A a Fed

134Per FEBO O Dam Die Gar : om M AB Kos Car Ped : Fed S

136Per FEBO O M B Dam Kos Die Car Ped Gar : Fed S A

139 cómo O M S A Dam Kos Die Car Ped Gar : si B

140 deje O M AB Dam Kos Die Car Ped Gar : deja S

148 los dores O M AB Dam Kos Die Car Ped Gar : dotores S

174Per FEBO O M B Dam Kos Die Car Ped Gar : Fed S A

- 179Per FEBO O M B Dam Kos Die Car Ped Gar : Fed S A
- 186Per FEBO O M Dam Kos Die Car Ped Gar : Fed S AB
- 192Per FEBO O M Dam Kos Die Car Ped Gar : Fed S AB
- 197Per ACTRIZ : Mujer M AB : om O S Dam Kos Die Car Ped Gar
- 206Per FEBO O M Dam Kos Die Car Ped Gar : Fed S AB
- 207 oyera O M Dam Kos Die Car Ped Gar : óyela S AB
- 226 Basta O M Dam Kos Die Car Ped Gar : Hasta S AB
- 233Acot Vanse M Gar : Salen Car : om O S AB Dam Kos Die Ped
Federico O S Dam Kos Die Car Ped Gar : Salen Federico M AB
- 235 cuatro O M S A Dam Kos Die Car Ped Gar : cuanto B
- 240 fatigado O Dam Kos Die Car Ped Gar : y fatigado M AB : fatigada S
- 244 en su puro cristal sonoro y frío O M Dam Kos Die Car Ped Gar : om S AB
- 258 a los pies O S AB Dam Kos Die Car Ped Gar : a la piel M
- 266 rizas O M Dam Kos Die Car Ped Gar : ricas S AB
- 296 al más altivo O M B Dam Kos Die Car Ped Gar : el más altivo S A
- 301 media M S AB Dam Die Car Ped Gar : medio O Kos
lengua o muda O M S Dam Kos Die Car Ped Gar : lengua muda AB
- 307 sosiegue O S AB Dam Kos Die Car Ped Gar : retire M
- 313 y discretos O S AB Dam Kos Die Car Ped Gar : om M
- 328 om S
- 328Acot Éstos salen O Dam Kos Die Car Ped Gar : Salen los tres M : Salen
Lucindo, Albano, Floro S AB
- 329 Dónde O S AB Dam Kos Die Car Ped Gar : Adónde M
- 333Acot Vase O M Dam Kos Die Car Ped Gar : om S AB
- 339Acot Federico sale O S AB Dam Kos Die Car Ped Gar : Sale Federico M
- 350Acot Batín sale O S AB Dam Kos Die Car Ped Gar : Sale Batín M
- 356 falta O M Dam Kos Die Car Ped Gar : falda S AB
- 411Acot om M
- 428 las señoras O M : los señores S AB Dam Kos Die Car Ped Gar

- 445 treta *M AB Dam Kos Die Car Ped Gar* : tinta *O S* *La lectura de O es confusa, podría ser trata, o tinta; enmendamos con los testimonios que leen treta, que ofrece mayor sentido y salva la rima*
- 497 ser *O M S A Dam Kos Die Car Ped Gar* : *om B*
- 515 conocerla : conocerlo *Dam*
- 527_{Acot} El marqués Gonzaga, Rutilio y criados : El marqués Gonzaga y Rutilio criado *AB* : Salen el marqués Gonzaga, Rutilio y gente *M*
- 541 seguras *O S AB M* : seguros *Dam Kos Die Car Ped Gar* *Se entiende que seguras se refiere a Casandra y Lucrecia; además es variante apoyada por toda la tradición antigua*
- 542_{Per} En *O* se alude al Marqués por su apellido GONZAGA
- 563 que : y *Car*
- 581_{Acot} Hablen : hablan *M*
- 622_{Acot} lleve : lleva *M*
queden *O Dam Kos Die Car Ped Gar* : quedan *M* : quédense *S AB*
- 631 que : *om Kos*
- 640 azahar : azar *O M S AB Kos Die Car Ped Gar*
- 644 Pesia *O M S AB Dam Kos Car Ped Gar* : Pesia a *Die*
- 651_{Acot} Vanse *M Gar* : *om O S AB Dam Kos Die Car Ped*
Salgan *O S AB Dam Kos Die Car Ped Gar* : Salen *M*
- 670 ha *O S AB Dam Kos Die Ped Gar* : han *M Car*
- 676 más *Kos* : mas *O M S AB Dam Die Car Ped Gar*
- 697 fiada *O M Dam Kos Die Car Ped Gar* : fiado *S AB*
- 705 la *O M S AB Kos Die Car Ped Gar* : a la *Dam*
- 732 *om M*
- 745 al *O S AB Dam Kos Die Car Ped Gar* : el *M*
- 753 conformes *O M S AB Dam Kos Car Ped Gar* : conforme *Die*
- 759_{Acot} Entre *O S AB Dam Kos Die Car Ped Gar* : Sale *M*
- 805 repetir *O S A Dam Kos Die Car Ped Gar* : repartir *M B*
- 807_{Acot} Entren *O S AB Dam Kos Die Car Ped Gar* : Entran *M*
y bizzaría *O AB Dam Kos Die Car Ped Gar* : y vocería *M* : bizzaría *S*
- 839_{Per} MARQUÉS *O M S B Dam Kos Die Car Ped Gar* : Du *A*
- 861_{Acot} Siéntense *O S AB Dam Kos Die Car Ped Gar* : Siéntanse *M*

- y el Marqués *O Dam Kos Die Car Ped Gar* : el Marqués *M S AB*
- 901 ese *O M S AB Dam Kos Die Ped Gar* : este *Car*
- 925.*Acot* Todos se entran con grandes cumplimientos *O S AB Dam Kos Die Car Ped Gar* : Éntranse todos con cortesía *M*
quedan *O Dam Kos Die Car Ped Gar* : quédanse Federico y Batín *M S AB*
- 941 u *O Dam* : y *S AB* : o *M Kos Die Car Ped Gar*
- 951 el *O M Dam Kos Die Car Ped Gar* : un *S AB*
- 993.*Acot* Casandra *O Dam Kos Die Ped Gar* : Salen Casandra *M S AB Car*
- Portadilla y dramatis personae acto segundo om M S AB Dam Kos Die Car Ped Gar*
ACTO SEGUNDO *O S AB Dam Kos Die Car Ped Gar* : Segunda jornada
del Castigo sin venganza *M* *En M se produce a esta altura un cambio de mano de copista*
- 996 altezas *O M Dam Kos Die Car Ped Gar* : alteza *S AB*
- 1002 que desprecio de un señor *S AB Dam Car Gar* : que de un desprecio señor
O M Kos Die Ped
- 1026 levanta *O M S AB Dam Kos Die Ped Gar* : levante *Car*
- 1029 y lava *O M Dam Kos Die Car Ped Gar* : o lava *S AB*
- 1036 muchas *S AB Gar* : muchos *O M Dam Kos Die Car Ped*
- 1050 *om M*
- 1058 alhaja *O M S A Dam Kos Die Car Ped Gar* : ala *B*
- 1060 sala *O S AB Dam Kos Die Car Ped Gar* : la sala *M*
- 1063 cuándo *O S AB Dam Kos Die Car Ped Gar* : nunca *M*
- 1080 que *M S AB Dam Kos Die Car Ped Gar* : que que *O*
- 1087 *Lope escribe en O dormirdos*
- 1091 el *O M S A Dam Kos Die Car Ped Gar* : al *B*
- 1113.*Acot* El duque *O Dam Kos Die Car Ped Gar* : Sale el duque *M* : Salen el
duque *S AB*
duque y Federico *O S AB Dam Die Car Gar* : duque Federico *M* :
duque , Federico *Kos Ped*
- 1134 será *O M S AB Dam Kos Die Car Ped* : fuera *Gar*
- 1135 *Lope escribe descuidado por error; el resto de testimonios lee descuido*
- 1140 ni lejos *O M Dam Kos Die Car Ped Gar* : no lejos *S AB*
- 1142 producirla *O Dam Kos Die Car Ped Gar* : producirla *M S AB*

- 1150 reprobado O S AB Dam Kos Die Car Ped Gar : he reprobado M
- 1187 tiempla O M Dam Kos Die Car Ped Gar : templo S AB
- 1195^{Acot} Vase O M AB Dam Car Gar : om S : Vase [el Duque] Kos Die Ped En AB Gar tras ¿Para qué? y en M tras el verso 1194
- 1208 muriera O S AB Dam Kos Die Car Ped Gar : muriese M
- 1214 menos O M S AB Dam Kos Die Car Ped : menor Gar
- 1216 eso O M Dam Kos Die Car Ped Gar : esto S AB
- 1230 confirme O M S B Dam Kos Die Car Ped Gar : conforme A
- 1241 voy O M AB Dam Kos Die Car Ped Gar : hoy S
- 1247^{Acot} Entren O S AB Dam Kos Die Car Ped Gar : Entran M
- 1255 esto O M S A Dam Kos Die Car Ped Gar : ello B
- 1257 despechado O M S A Dam Kos Die Car Ped Gar : despachado B
- 1267 la M S AB Dam Kos Die Car Ped Gar : las O La lección de O es dudosa
- 1293 dice el Duque O S AB Dam Kos Die Car Ped Gar : om M
- 1295^{Acot} Aurora O S AB Dam Kos Die Car Ped Gar : om M
- 1326 desprecias O : desprecies M S AB Dam Kos Die Car Ped Gar La lectura de O es dudosa
- 1354 mayor O M S AB Dam Die Car Ped Gar : mas Kos
- 1396 Esto O M S A Dam Kos Die Car Ped Gar : Este B
- 1407 le O M S AB Kos Die Car Ped Gar : me Dam
- 1430 a quien O S AB Dam Kos Die Car Ped Gar : en quien M
- 1432 no O M S AB Dam Kos Die Ped Gar : o Car
- 1433 sola O M Gar : solo S AB Dam Kos Die Car Ped
- 1461 débiles O M Dam Kos Die Car Ped Gar : de viles S AB
- 1481 u O Dam Car Ped Gar : o M S AB Die Kos
- 1490 sea O S AB Dam Kos Die Car Ped Gar : a M
- 1494 será O M Dam Kos Die Car Ped Gar : se ve S AB
- 1497 Latmo O M Dam Kos Die Car Ped Gar : Iatmo S A : Catmos B
- 1518 bate O M AB Dam Kos Die Car Ped Gar : baste S
- 1531^{Acot} Federico O A Dam Kos Die Car Ped Gar : om M S B

- 1591^{Acot} Aurora entre O Dam Kos Die Car Ped Gar : Sale Aurora M : Aurora entra S AB
- 1592^{Per} AURORA O M AB Dam Kos Die Car Ped Gar : om S
- 1596 sus O M S AB Dam Kos Die Car Ped : tus Gar
- 1597^{Acot} Casandra O S AB Dam Kos Die Car Ped Gar : om M
- 1605 Tú O M Dam Kos Die Car Ped Gar : om S AB
- 1617^{Acot} M añade Salen
- 1623 entre O M S A Dam Kos Die Car Ped Gar : de B
- 1623 Tras este verso Ped Gar añaden Vase
- 1629 en O M S A Dam Kos Die Car Ped Gar : a B
- 1645 ver O S AB Dam Kos Die Car Ped Gar : el ver M
- 1666 os O M S AB Dam Kos Die Car Gar : om Ped
- 1667 a O M S Dam Kos Die Car Ped Gar : om AB
- 1680^{Per} AURORA M Dam Car Gar : Ca O : om S AB Kos Die Ped
- 1681^{Acot} M añade Sale
- 1684 dice O M S A Dam Kos Die Car Ped Gar : se dice B
- 1685 Que O M Dam Kos Die Car Ped Gar : Y que S AB
- 1695 de O M S A Dam Kos Die Car Ped Gar : om B
- 1704 darte, gran señor O S AB Dam Kos Die Car Ped Gar : gran señor, darte M
- 1705 dirán O M S A Dam Kos Die Car Ped Gar : dirás B
- 1708^{Acot} Váyase el Duque O Dam Kos Die Car Ped Gar : Vase el Duque M AB :
om S En M 1707^{Acot}
- 1722^{Per} AURORA O S AB Dam Kos Die Car Ped Gar : Fed M
- 1724 O repite la atribución a AURORA y M la añade
- 1747^{Acot} En S 1746^{Acot} : en AB Vase Aurora, el Marqués y Rutilio tras el verso
1749 : En M 1751^{Acot}, tras las almas : Dam añade con Rutilio
- 1789 no O M S A Dam Kos Die Car Ped Gar : yo B
- 1802 solicitas O M AB Dam Kos Die Car Ped Gar : solicita S
- 1804 intento O M AB Dam Kos Die Car Ped Gar : intento S
- 1808 intento O M AB Dam Kos Die Car Ped Gar : intento S
- 1809 ojos O M S AB Dam Die Car Ped Gar : enojos Kos

- 1810 *Acot* Casandra entre O S AB Dam Kos Die Car Ped Gar : Sale Casandra M
- 1817 fundamentos O M B Dam Kos Die Car Ped Gar : fundamento S A
- 1811-1858 *Die Ped marcan* Aparte
- 1822 por O M S Dam Kos Die Car Ped Gar : con AB
- 1836 de O S AB Dam Kos Die Car Ped Gar : om M
- 1837 satisface O M B Dam Die Car Ped Gar : satisface S A Kos
- 1847 hijas O M Dam Kos Die Car Ped Gar : hijos S AB
- 1848 algunas O M Dam Kos Die Car Ped Gar : algunos S AB
- 1855 ejemplo O M S AB Dam Kos Die Car Ped : ejemplos Gar
- 1857 *Tras el verso, AB añaden* Aparte
- 1858 *Antes de Ya viene aquí Die añade* Aparte
- 1863 En S AB En tanto mal *atribuido a CASANDRA*
- 1864 En S AB *atribuido a FEDERICO*
- 1884 En AB Kos Die *se señala* Aparte
- 1888 y O S AB Dam Kos Die Car Ped Gar : om M
- 1892 que Hipócrates y M Dam Kos Die Car Gar : en su ciencia que S AB Ped :
<que Hip -ócrates\en su ciencia> y O
- 1894 pero O S AB Dam Kos Die Car Ped Gar : que vio M
- 1898 Yo O M Dam Kos Die Car Ped Gar : Y yo S AB
- 1918 os O M S A Dam Kos Die Car Ped Gar : om B
- 1967 mil O M S AB Dam Kos Car Ped Gar : mis Die
- 1984 menor O S AB Dam Kos Die Car Ped Gar : menos M
- 1986 Muchas ejemplo O Dam Kos Die Car Ped : Muchas ejemplos S Gar :
Muchos ejemplos AB M
- 1987 a O M S AB Dam Die Car Ped Gar : om Kos
- 1989 los O M AB Dam Kos Die Car Ped Gar : las S
- 1998 o me <-mataré por ti\daré muerte aquí> O : o me daré muerte aquí M
Ped : o me daré muerte a mí S AB : o me mataría por ti Dam Die : o me
mataré por ti Kos Car Gar *Según Van Dam la corrección en O es de mano distinta
a la de Lope, pero cualquier solución distinta a aquí implica autorrima*
- 2000 mí O M S A Dam Kos Die Car Ped Gar : ti B

- 2011 *Tras el verso AB añaden* Aparte
- 2017 meterme O S Dam Kos Die Car Ped Gar : matarme M AB
- 2019 perderme O M S A Dam Kos Die Car Ped Gar : acabarme B
- 2020 Tente O M AB Dam Kos Die Car Ped Gar : Ten S *Tras el verso AB añaden*
Entrándose cada uno por su parte
- 2025 voy O S AB Dam Kos Die Car Ped Gar : estoy M
- 2026-2030 *om S AB Versos tachados en O por mano distinta de Lope*
- 2027 Y yo O M S AB Dam Kos Car Ped Gar : Yo Die
- Portadilla y dramatis personae tercer acto om M S AB Dam Kos Die Car Ped Gar*
- Epígrafe Acto tercero O S AB Dam Kos Die Car Ped Gar : Jornada tercera del*
Castigo sin venganza M
- 2030.*Acot* Aurora y el Marqués O S AB Dam Kos Die Car Ped Gar : Salen Aurora
y el Marqués M
- 2031 Yo te O S A Dam Kos Die Car Ped Gar : Ya te M : Yo he B
- 2031.*Per* Marqués O M S AB Dam Kos Die Ped Gar : Floro Car
- 2036 descubrirte O S AB Dam Kos Die Car Ped Gar : persuadirte M
- 2047 las O S AB Dam Kos Die Car Ped Gar : la M
- 2062 y a O S AB Dam Kos Die Car Ped Gar : ya M
- 2083 y el O M S Dam Kos Die Car Ped Gar : y AB
- 2090 los abrazos O M S Dam Kos Die Car Ped Gar : a los brazos AB
- 2114 fenices O S Dam Kos Die Car Ped Gar : felices M AB
- 2117 case O M AB Dam Kos Die Car Ped Gar : caso S
- 2134 fulmine O M AB Dam Kos Die Car Ped Gar : fulmina S
- 2140.*Acot* Federico y Batín O S AB Dam Kos Die Car Ped Gar : Salen Federico y
Batín M
- 2143 de Mantua vio O Dam Kos Die Car Ped Gar: pudo mirar M : el Duque vio S
AB *La lección de O, en la interlínea, sobre una tachadura*
- 2174 como vos lo fuera O M Dam Kos Die Car Ped Gar : si como vos fuera S
AB
- 2181.*Acot* Vase el <Conde+Marqués> O S AB Kos Die Car Ped Gar : Vase M :
Vase el Conde Dam *Según Van Dam la corrección no es de Lope*
- 2185 al Marqués O M S AB Dam Kos Die Car Ped : el Marqués Gar

- 2204 *Acot* M om Aurora
- 2231 quitele O S AB Dam Kos Die Car Ped Gar : quiteles M
- 2243 puedo O S AB Dam Kos Die Car Ped Gar : puedes M
- 2247 *Acot* Entren O S AB Dam Kos Die Car Ped Gar : Salen M
- 2250 gente O S AB Dam Kos Die Car Ped Gar : guerra M
- 2259 *Acot* Indican aparte S AB Dam Kos Die Car. En O 2257 *Acot*. Om M. Ped Gar
2257 *Acot* tras pesar
- 2286 *Per* CASANDRA O S AB Dam Kos Die Car Ped Gar : Federico M
- 2287 *Atribuido a* CASANDRA en M
- 2288 *Acot* Floro O S AB Dam Kos Die Car Ped Gar : Salen Floro M
- 2299 a quien de ver O M S A Dam Kos Die Car Ped Gar : quien viene ver B
- 2300 mas O M S AB Kos Die Car Ped Gar : mal Dam
- 2303 ofendas O M AB Dam Kos Die Car Ped Gar : ofendo S
- 2320 triunfante O M B Dam Kos Die Car Ped Gar : triunfando S A
- 2328 *Acot* Carlos y Aurora O S AB Dam Kos Die Car Ped Gar : Salen Aurora y el
marqués Carlos M
- 2333 en quien O M Dam Kos Die Car Ped Gar : a que S A : que B
- 2338 tarde O M AB Dam Kos Die Car Ped Gar : tardo S
- 2340 *Acot* Todos se van con el Duque y quedan Batín y Ricardo O S AB Dam
Kos Die Car Ped Gar : Vanse todos y queda Batín y Ricardo M
- 2359 ni O S AB Dam Kos Die Car Ped Gar : y M
- 2374 Plega O Dam Kos Die Car Ped Gar : Plegue M S AB
- 2386 ligera O M B Dam Kos Die Car Ped Gar : ligero S A
- 2398 holgaré O S AB Dam Kos Die Car Ped Gar : holgara M
sea O S AB Dam Kos Die Car Ped Gar : sean M
- 2400 *Acot* S coloca la primera parte del acotación Vase entre las intervenciones de Batín y
Ricardo
Vase. Entre O A Dam Kos Die Car Ped Gar : Vase. Sale M : Vase y entre B
- 2408 que O M Dam Kos Die Car Ped Gar : que es S AB
- 2418 su O S AB Dam Kos Die Car Ped Gar : om M
- 2420 le O M S AB : la Dam Kos Die Car Ped Gar La lección de O es poco clara
- 2448 Camándula O M S Dam Kos Die Car Ped Gar : Camándula AB

- 2457 verlos O S AB Dam Kos Die Car Ped Gar : verlas M
- 2466.Acot Vase O M S AB Dam Die Car Ped Gar : om Kos
- 2467.Acot Bajo la didascalia DUQUE en O, en M tras Estacio, en S Lean ante el verso
2468, en AB unido a la didascalia Lee el Duq, Dam transcribe DUQUE Lea : om
Car
- 2469 y enseñado O S Dam Kos Die Ped Gar : enseñando M : y enseñar A : a
enseñar B : y enseñando Car
- 2471 les M S AB Die : le O Dam Kos Car Ped Gar
- 2491 lo O S AB Dam Kos Die Car Ped Gar : om M
- 2528 te O M S B Dam Kos Die Car Ped Gar : me A
- 2539 la O S Dam Kos Die Car Ped Gar : lo M AB
- 2551.Acot Entre O S AB Dam Kos Die Car Ped Gar : Sale M
- 2570 le O M S Dam Kos Die Car Ped Gar : lo A : la B
- 2578 pues O M S A Dam Kos Die Car Ped Gar : porque B
- 2579 que O S AB Dam Kos Die Car Ped Gar : pues M
- 2582 Aurora O M Kos Die Ped Gar : yo S AB Dam Car
- 2588 ha O M Dam Kos Die Car Ped Gar : ya S AB
- 2596 pues la adora O S A Dam Kos Die Car Ped Gar : que la adora M : pues la
adoro B
- 2608 en quererte O S AB Dam Kos Die Car Ped Gar : quererte M
- 2611.Acot Vase O M AB Dam Kos Die Car Ped Gar : om S
- 2624 llame O M Dam Kos Die Car Ped Gar : llama S : llaman AB
- 2635.Acot Entre O M S Dam Kos Die Ped Gar : Salen M : Entren AB Car
- 2637 esta O M AB Dam Kos Die Car Ped Gar : esa S
- 2651 ese O M S A Dam Kos Die Car Ped Gar : este B
- 2665 lo O S AB Dam Kos Die Car Ped Gar : om M
- 2678 M AB señalan aparte
- 2684 En M agora escrito ara
- 2688.Acot Vase Aurora O Dam Kos Die Car Ped Gar : Vase M AB : om S
- 2695.Acot Vase el Duque O M Dam Kos Die Car Ped Gar : Vanse Aurora y el
Duque S AB En M se sitúa la acotación tras el verso 2693

- 2696 *En A el parlamento se atribuye a AURORA y en B se repite la didascalía CASANDRA*
- 2697^{Acot} Entre el Conde O S AB Dam Kos Die Car Ped Gar : Sale el conde Federico M
- 2706^{Acot} Entre O S AB Dam Kos Die Car Ped Gar : Sale M
- 2738^{Acot} *Indicación de aparte en AB Kos Die Car Ped Gar : om O S M*
- 2766 a amor O M S Dam Die Car Ped Gar : amor AB Kos
- 2775^{Acot} Vanse los dos. Entren O Dam Kos Die Car Ped Gar : Vase. Salen M : Vanse. Entra S A : Vanse y entra B
- 2779 os vais O M Dam Kos Die Car Ped Gar : vas S AB
- 2780 os O M Dam Kos Die Car Ped Gar : om S AB
- 2781 llevéis O M Dam Kos Die Car Ped Gar : llesves S AB
- 2783 quieres O S AB Dam Kos Die Car Ped Gar : queréis M
- 2810^{Acot} Vase y entra O Dam Kos Die Car Ped Gar : Sale M : Vase y entre S AB
- 2830 a O M S AB Dam Kos Die Car Ped : en Gar
- 2832 escriba O S AB Dam Kos Die Car Ped Gar : escribo M
- 2834^{Acot} Aurora O Dam Kos Die Car Ped : om M S AB Gar
- 2839 yo O M B Dam Kos Die Car Ped Gar : ya S A
- 2842 <-Sólo\Éste> O : Éste S AB Dam Kos Die Car Ped Gar : Sólo M
- 2843 <-sin venganza\vuestro no más> O : vuestro no más S AB Dam Kos Die Car Ped Gar : sin venganza M
- 2866 ofendida O M B Dam Kos Die Car Ped Gar : ofendido S A
- 2873 heladas O M S A Dam Kos Die Car Ped Gar : helada B
- 2890 la honra O S AB Dam Kos Die Car Ped Gar : el honor M
- 2899 la O S AB Dam Kos Die Car Ped Gar : su M
- 2913 acobardas O S Dam Kos Die Car Ped Gar : acobarda M AB
- 2914^{Acot} Entre el Conde O S AB Dam Kos Die Car Ped Gar : Sale Federico M
- 2919 parte O M Dam Kos Die Car Ped Gar : parta S AB
- 2926 te O M S A Dam Kos Die Car Ped Gar : le B
- 2927 Hijo O M AB Dam Kos Die Car Ped Gar : Dijo S
- 2934 Llamé O S AB Dam Kos Die Car Ped Gar : llamele M

- 2940 fácilmente O M Dam Kos Die Car Ped Gar : finalmente S AB
- 2953 que mi O S AB Dam Kos Die Car Ped Gar : que a mi M
- 2966 Ya O S AB Dam Kos Die Car Ped Gar : yo M
- 2967 que O S AB Dam Kos Die Car Ped Gar : y M
- 2971 *Tras este verso AB Kos Die Car Gar añaden la acotación Vase metiendo mano y M Ped Vase*
- 2973 la pasa O M Dam Kos Die Car Ped Gar : la espada S : de la espada AB
- 2980.*Acot* Entren O S AB Dam Kos Die Car Ped Gar : Salen M
- 2992.*Acot* Salga el Conde O S Dam Die Ped : Salga Federico M : Salga el Conde con la espada desnuda AB Kos Car Gar
- 2997 *Tras este verso M Gar añaden la acotación Éntrase el Marqués tras Federico y le mata y AB, la acotación Vanse todos riñendo con él que Ped recoge tras el verso*
2999
- 2998-3002 DUQUE En el tribunal de Dios, / traidor, te dirán la causa. / Tú, Aurora, con este ejemplo, / parte con Carlos a Mantua, / que él te merece y yo gusto O" S AB Dam Kos Die Car Ped Gar : <-DUQUE En el tribunal de Dios, / traidor, te dirán la causa. / Aurora, ¿cuál quieres má<-r+s-qués>, / ser duquesa de Ferrara / o ir a Mantua con Carlos?> O' : DUQUE En el tribunal de Dios, / traidor, te dirán la causa. / Aurora, ¿cuál quieres más, / ser duquesa de Ferrara / o ir a Mantua con Carlos? M *Al llegar a este pasaje comienzan una serie de correcciones y Lope acaba escribiendo dos versiones del final, una en el folio 16 que identificamos como O' tras la cual escribió ya el colofón y dató la comedia, en la que estos versos aparecen tachados y con variantes, y otra en el folio siguiente, sin numerar, último del autógrafo donde aparece ya la licencia de representación que designamos O" y que seguimos aquí por no haber sido tachada*
- 3008-3015 Ya / queda muerto el Conde. DUQUE En tanta / desdicha aún quieren los ojos / verle muerto con Casandra. / *Descúbralos* / MARQUÉS Vuelve a mirar el castigo / de su culpa. DUQUE Tente, aguarda / Marqués, porque para verle / llanto sobra y valor falta : ¡Ya / queda muerto el Conde! / DUQUE ¡Basta, O' M : <-MARQUÉS Ya / queda muerto el Conde. DUQUE En tanta / desdicha aún quieren los ojos / verle muerto con Casandra. / *Descúbralos* / MARQUÉS Vuelve a mirar el castigo / sin venganza. <\-de su culpa> DUQUE No es tomarla </tente aguarda> / el castigar la justicia. </Marqués, porque para verle> / <-valor+llanto> sobra y <-llanto+valor> falta> O" : MARQUÉS Ya / queda muerto el Conde. / DUQUE En tanta / desdicha aún quieren los ojos / verle muerto con Casandra. / *Descúbralos* / MARQUÉS Vuelve a mirar un castigo / sin venganza. DUQUE No es tomarla / el castigar la justicia. / Valor sobra y llanto falta S AB : MARQUÉS Ya / queda muerto el Conde. DUQUE En

tanta / desdicha aún quieren los ojos / verle muerto con Casandra. /
Descúbralos / MARQUÉS Vuelve a mirar el castigo / sin venganza.
 DUQUE No es tomarla / el castigar la justicia. / Llanto sobra y valor falta
Dam Kos Die Car Ped Gar La lectura bajo las tachaduras del verso 3015 en O”
 presenta alguna dificultad, pues no acabar de leerse bien la palabra sobre la que se escribe
 valor

3008.*Acot* Salga el Marqués O *S AB Dam Die Car Ped Gar* : Sale el Marqués *M* :
om Kos En *AB* la acotación se sitúa tras el verso completo

Colofón Laus Deo et Matri Virgini / En Madrid primero de agosto de 1631. /
 Frey Lope Félix de Vega Carpio O *Dam Kos Die Car Gar* : Fin *M* : Laus Deo
 & Matri Virgini *S* : Fin de la tragedia del castigo sin venganza *AB* : En
 Madrid, primº de agosto de 1631. / Frey Lope Félix de Vega Carpio *Ped* :
om Gar

RESTAURAR LOS TEXTOS.
LOS FINALES DE *EL CASTIGO SIN VENGANZA*

Las ediciones críticas

Para poder restaurar las obras literarias los filólogos debemos acudir a los textos originales, los *testimonios* antiguos más cercanos al momento en el que se escribieron, porque lo normal es que, a lo largo de su vida, el texto haya acumulado, en las diversas copias que se hayan ido haciendo de él, ya sean manuscritas o impresas, numerosos errores. Esos errores hacen que el texto pierda parte de su brillo y calidad literaria. Y es el filólogo quien debe poner remedio en sus ediciones cuidadas filológicamente, las que llamamos ediciones críticas.

Reunidos los *testimonios*, es decir, los manuscritos y las ediciones antiguas que se conservan en diferentes bibliotecas del mundo, procedemos a compararlos (*cotejarlos*), y así vemos cómo unos difieren de otros en algunas lecturas que llamamos *variantes*. La lista de esas variantes es el *aparato crítico* (aquí, el que precede a estas páginas). Se da cuenta en él de las lecturas que nos parecen mejores (a la izquierda de los dos puntos), y del resto de lecturas (a la derecha de los dos puntos), señalando en cada caso, con una sigla, los distintos testimonios que leen de una manera u otra.

La elección de la mejor lectura (*selectio*) se hace sobre la base de un método científico que nos permite identificar los errores y establecer cuáles son los testimonios más cercanos al original que escribió el autor y a la voluntad de éste.

En el caso de *El castigo sin venganza* tenemos la suerte de contar con varios manuscritos e impresos antiguos de mucho valor para reconstruir el texto.

Los testimonios tempranos de El castigo sin venganza

Contamos, para empezar, nada más y nada menos que con el manuscrito original autógrafo, es decir, un manuscrito del propio Lope de Vega datado en 1 de agosto de 1631. Se conserva en la Boston Public Library (signatura D.174.19);¹ lo llamaremos *O*. Podría pensarse que, en posesión del autógrafo, todos los problemas están resueltos, pero como veremos a continuación, no es exactamente así: excepcionalmente, pueden resultar preferibles variantes que presentan otros testimonios o puede ser complejo elegir entre variantes que presenta el propio autógrafo.

También contamos con otro manuscrito del siglo XVII que da muestras de estar directamente relacionado con el autógrafo o al menos con una primera fase de redacción de la obra. Forma parte de la colección de la Melbury House (Lord Holland Collection; en Dorset, Inglaterra); lo llamaremos aquí *M*.

Por otro lado, entre los impresos hay que tener en cuenta que la primera vez que se imprimió la obra fue seguramente por iniciativa del propio Lope de Vega, a pesar de la prohibición de publicar comedias que por entonces se había dictaminado para el Reino de Castilla. Es por ello que Lope, interesado en una publicación rápida de la obra, la edita en el Reino de Aragón. Esta edición sale todavía en vida de Lope, en el año 1634, impresa por Pedro Lacavallería. Como la obra se publica individualmente, frente a la costumbre ya establecida de publicar las comedias en grupos de doce, se dice que se publicó *suelta*, y por eso la llamaremos *S*.

Un año más tarde, en 1635, cesa la antedicha prohibición de publicar comedias en el Reino de Castilla, que había durado diez años (desde 1625). Entonces Lope se apresura a reiniciar la publicación de sus *Partes de comedias*. Así se llamaban esas publicaciones de las comedias en grupos de doce, pues eran tantas las comedias que había para publicar que se entendía que aunque se publicaran varias de una sola vez, eran sólo una porción o *Parte* de las muchas que se publicarían. Desde 1604 se venían publicando estas *Partes* de comedias, y desde 1617 Lope había tomado el control de la publicación de ellas con la *Novena parte de comedias de Lope de Vega Carpio*. Compraba, directamente o por persona interpuesta, sus propios manuscritos autógrafos a los directores de compañías teatrales a los

¹ El manuscrito puede consultarse en la reproducción en fotografía digital que ofrece en la red la Boston Public Library. En la ficha de su catálogo ofrece la opción de descarga en pdf.

que había vendido sus comedias y las recuperaba ahora para la publicación en forma de libros. Por eso, en cuanto se levantó la veda, retomó la publicación de sus comedias en *Partes* interrumpida en desde 1625. Y *El castigo sin venganza* era una obra a la que Lope dedicó tanta atención que no dudó en publicarla en Castilla en la primera ocasión que se presentó. Fue en la primera parte que sale tras la prohibición y con la que se retoma la serie iniciada en 1604, ya la *Veinte y una parte verdadera de las comedias del Fénix de España Frey Lope Félix de Vega Carpio* (Viuda de Alonso Martín, Madrid, 1635). Preparó Lope la edición, eligió las comedias, recolectó los textos, pidió los permisos necesarios y las mandó a la imprenta, pero no llegó a verla impresa, porque murió antes. Es muy importante tener en cuenta que la publicación de estas *partes* de comedias, desde la *Novena parte*, se hacía por iniciativa de Lope, porque implica que el texto que se transmite pudo ser proporcionado o de algún modo controlado por él, así que si hubiera algún cambio respecto al autógrafo, por ejemplo, podría responder a la voluntad de Lope (a este texto lo llamaremos *A*).

Todos los textos o testimonios que hasta aquí hemos comentado poseen, potencialmente, un alto grado de *autoridad*. Por su proximidad al autor o al autógrafo, no deberían de ser textos con muchos errores, ésos que, conforme pasa el tiempo, suelen ir acumulando y estropeando las sucesivas copias. Al contrario, en todos estos testimonios con un grado alto de autoridad podría haber buenas lecturas, incluso mejores que las del propio autógrafo. Podría pasar –y de hecho se cree que así pasó– que algún impreso lleve la última voluntad del autor, una corrección del propio autor frente a la lectura original del autógrafo, que habría que desechar. Pero sigamos.

Ya muerto Lope, en 1647, se reeditó la comedia incluida en una colección de varios autores titulada *Doce comedias, las más grandiosas que hasta ahora han salido* (Pablo Craesbeeck, Lisboa). Éste es un testimonio ya con menor grado de autoridad, pues seguramente la base de este texto fue la edición que hemos llamado *A*, es decir, la de la *Parte XXI* que había salido en 1635. Lo lógico es que al copiar un texto de otro se fueran acumulando errores. Por eso decimos que tiene menos autoridad, porque responderá en menor medida a la voluntad del autor. Y también tiene menos autoridad, evidentemente, porque el texto ya no pudo ser controlado por Lope, pues estaba muerto. Sin embargo, al ser un texto publicado no mucho tiempo después de primeras ediciones y de su creación, conviene tenerlo en cuenta (a este testimonio lo denominaremos *B*).

Las ediciones modernas

A lo largo de los siglos XVIII, XIX y XX *El castigo sin venganza* se reeditó en diversas ocasiones. Conforme avanza el tiempo, se van haciendo copias de copias de copias y, como ya hemos dicho, los textos se van corrompiendo progresivamente. Por ello estas copias no serán útiles para la fijación del texto. Aunque, claro está, hay que distinguir las ediciones que se realizan sin cuidado ni intención filológica, que implicarán una corrupción progresiva del texto acumulando errores, de las ediciones filológicas que recuperan los textos antiguos, predecesores nuestros que nos ayudarán sin duda en la labor científica de restaurar el texto.

La primera edición que recuperó el manuscrito autógrafo con la atención y rigor que merecía fue la realizada en 1928 por un filólogo holandés llamado Cornelis Frans Adolf van Dam. Entre otras ediciones modernas, cabe destacar las de Kossof en Castalia (Madrid, 1968), Díez Borque en Espasa-Calpe (Madrid, 1987), Antonio Carreño en Cátedra (Madrid, 1990), Felipe B. Pedraza Jiménez en Octaedro (Barcelona, 1999) o Alejandro García Reidy en Crítica (Barcelona, 2009).

A pesar del respeto que todos los editores que acabamos de citar nos inspiran, y todo lo que a ellos debemos, que es mucho, quien edita un texto tiene la obligación de replantearse críticamente la labor volviendo a los testimonios antiguos y no debe dejarse llevar por la inercia. Por eso, aunque nos pueda facilitar mucho la tarea de reconstruir el texto la labor llevada a cabo por anteriores editores, y debemos tenerla presente, conviene afrontar con espíritu crítico alguna de sus soluciones. Una de ellas, por ejemplo, es, a nuestro entender, la del final de *El castigo sin venganza*.

Un manuscrito original autógrafo. Descripción de las correcciones

Hemos dicho que disponemos del manuscrito original autógrafo. ¿Qué significa esa denominación? Significa, exactamente, que es un manuscrito de mano del propio Lope y que, en algún fragmento, está copiando de un borrador previamente redactado, pero también, en otros fragmentos, está escribiendo e improvisando todavía, está en fase de creación. Es un manuscrito que aspira a ser ya una copia en limpio y definitiva (de hecho este manuscrito lo vendió a una compañía de comedias), pero en él todavía se permite el poeta tachar y reescribir o incluso componer múltiples escenas. Por eso en este manuscrito de *El castigo sin venganza*, que por cierto se puede observar en internet,

encontramos bastantes tachaduras.² Esas tachaduras van rodeadas, a los márgenes, o a continuación, debajo de ellas, de la nueva solución, dependiendo del momento de la corrección. La corrección puede ser un tiempo después de haber acabado el texto, en cuyo caso quedará al margen del folio (escrito en sentido vertical), o al final de manuscrito (adonde remite desde el lugar donde debe ir la corrección con una marca) o durante el acto de escritura, en cuyo caso la corrección se escribirá en cualquier espacio libre cercano al verso que se quiere corregir: la interlínea, inmediatamente a continuación, a la derecha, los lados o debajo de lo tachado. Presentaremos y comentaremos a continuación una serie de imágenes que nos permitirá aclararlo.

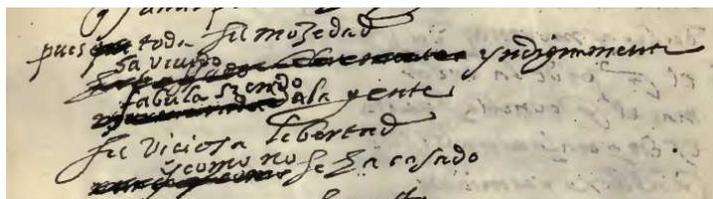


Ilustración 1. Detalle del folio 2v. Obsérvese que en el primer verso corregido la palabra que corrige (*pues*) ha sido añadida tras la escritura del verso completo a la izquierda del mismo. El verso siguiente es tachado completamente y se introduce una corrección en la interlínea superior con la primera parte del nuevo texto (*ha vivido*) y al final, a la misma altura del verso original, a la derecha, el resto del nuevo verso (*indignamente*), con lo cual ha corregido y completado un nuevo octosílabo. En ambos casos parece tratarse de una corrección en una fase de revisión (de lo contrario, lo normal habría sido seguir escribiendo debajo del verso tachado: véase la imagen 3).

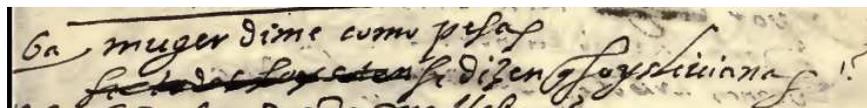


Ilustración 2. Detalle del fol. 7r. Cuando Batín coge en brazos a Lucrecia y le pregunta: *mujer, dime, ¿cómo pesas / si todas sois tan livianas?* En este caso es interesante observar que el verso inicialmente concebido *si todas sois tan livianas* era un octosílabo ya perfecto métricamente. Posiblemente incluso ya había sido escrito en un borrador, aunque no nos consta. Escrito en borrador o concebido en la mente del poeta, cuando lo va a plasmar en su manuscrito original autógrafo, se dio cuenta de la incongruencia:

² El manuscrito puede consultarse en la página de la Biblioteca donde se conserva, es decir en la Boston Public Library. Entrando en el catálogo, se observará que se ofrece una reproducción digital íntegra del volumen.

Lucrecia, mujer, no podía pesar y ser liviana al mismo tiempo y que era mejor solución la que finalmente escribió: *si dicen que sois livianas*, eliminando la incongruencia semántica así como el adverbio que haría el verso hipermétrico (*tan*) y que en la primera versión intensificaba la sátira en el valor dilógico de la palabra *livianas*, ‘ligeras’ tanto en el sentido de ‘leves de peso’ como de ‘frívolas’ o incluso ‘libidinosas’.

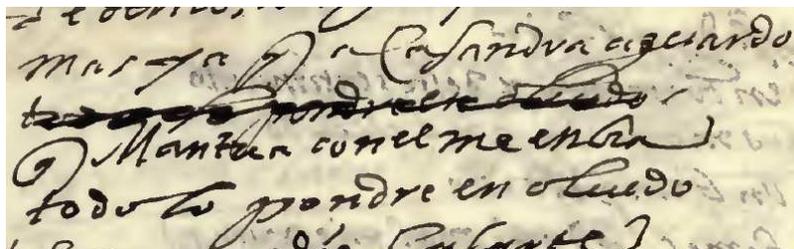


Ilustración 3. Detalle del folio 4r. En este caso, se trata de nuevo de un error y corrección durante el acto de copia o escritura del autógrafo, y no posterior en fase de revisión. En este momento seguramente Lope está copiando de un borrador y se salta un verso (*que Mantua con él me envía*). Apenas ha cometido el error se da cuenta, tacha e inmediatamente a continuación, abajo, copia el verso que correspondía y luego vuelve a copiar el que ya había escrito indebidamente y tachado (*todo lo pondré en olvido*), ahora en el lugar correcto.

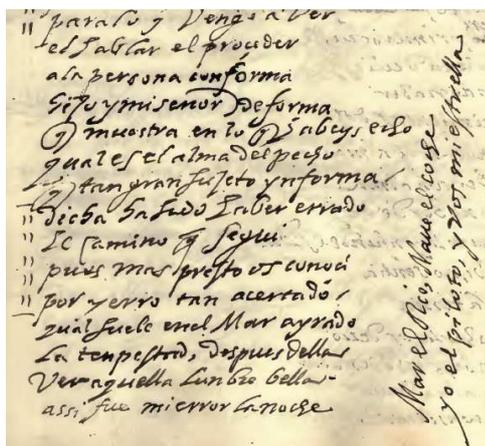


Ilustración 4. Detalle del final del folio 9r. En este caso observamos cómo Lope, en fase de revisión, ha integrado unos versos que, seguramente, se había saltado durante la composición o bien durante la copia de un borrador y los ha escrito en vertical al margen. Es difícil explicar que optara

por escribirlos en vertical si no se había producido un olvido, pues tenía mucho acto y mucha comedia todavía por delante, así que la hipótesis de que lo hiciera por ahorrar papel o comodidad es insostenible. Sencillamente, cuando escribió o copió el verso *así fue mi error la noche* (v. 485) volvió el folio (9r) y en el vuelto siguió escribiendo *madre os seré desde hoy* (v. 488). Cuando percibió que faltaban dos versos de la estrofa, una quintilla, en fase de revisión ya posterior, integró los versos olvidados (486 y 487) en donde más cómodo le resultó y donde preveía que lo entendería su lector. La pérdida de esos versos producía un error estrófico, pero no de sentido, y por eso no se puede saber si el error se produjo en un momento de composición o de copia. Sin embargo, está muy claro que algunas correcciones del manuscrito responden a razones estéticas y se producen porque Lope, cuando escribe este manuscrito original autógrafo, aunque es posible que tenga un borrador del que va copiando de vez en cuando, todavía está corrigiendo, improvisando y componiendo:

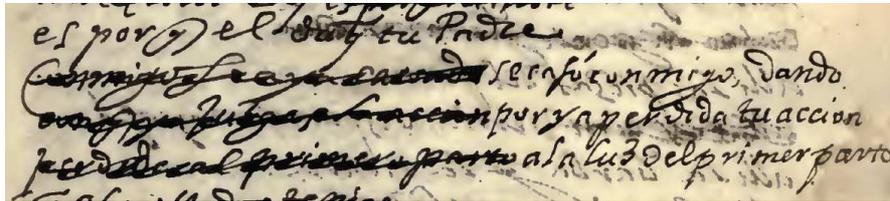


Ilustración 5. Detalle del folio 6r. En esta imagen se ve con cierta claridad cómo Lope escribe unos versos cuya redacción luego cambia.

es porque el Duque, tu padre,
~~conmigo se haya casado~~ se casó conmigo, dando
~~aunque ya juzgas a la acción~~ por ya perdida tu acción,
~~perdida al primer parto~~ a la luz del primer parto,
 (vv. 1334-1337)

Parece claro cuál debe ser la elección del editor en todos estos casos: descartar siempre los versos tachados y editar el texto compuesto a continuación, pues éste representa la última voluntad del autor. Ya hemos visto cómo se comporta Lope en la composición de su obra y cómo queda rastro en el manuscrito original autógrafo; vamos ya al final de la obra.

El final de El castigo sin venganza

Al escribir el final del texto Lope manifestó grandes dudas. Hasta el verso 2997, en que Federico pregunta por qué lo matan, las variantes que se

presentan son mínimas, no tienen mayor trascendencia. Pero del 2998 en adelante, se producen una serie de problemas. En el manuscrito encontramos un cúmulo de fragmentos escritos, tachados y reescritos, que se pueden observar en las ilustraciones 6, 7 y 8.

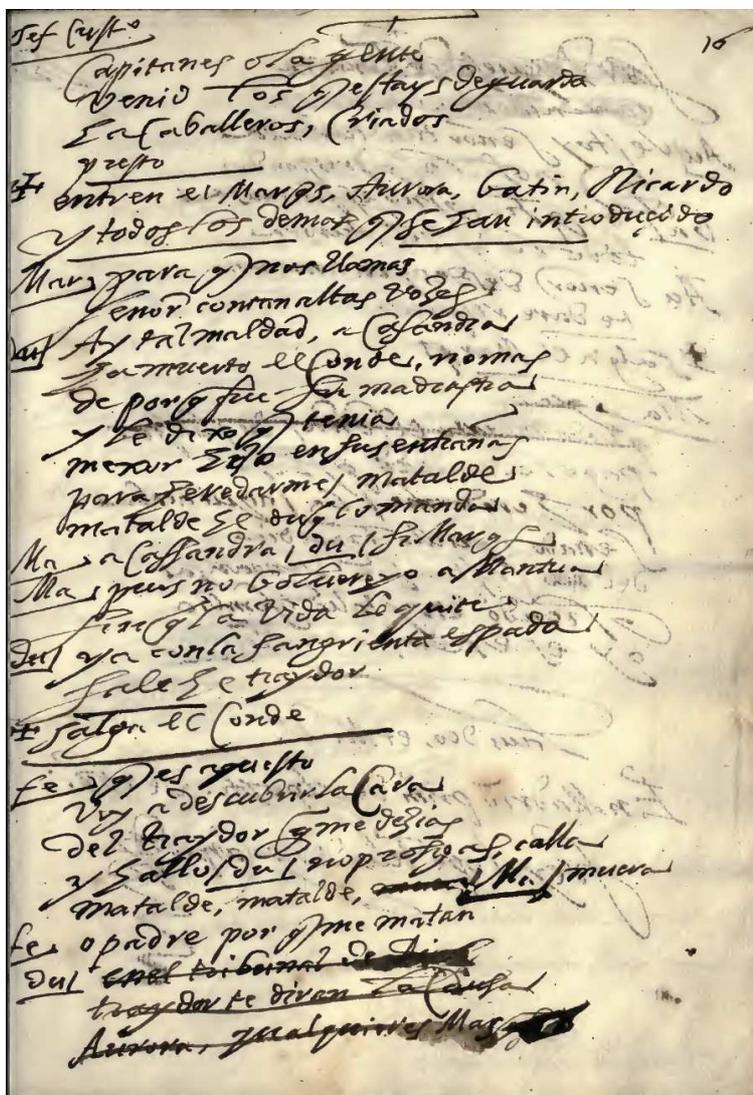


Ilustración 6. Folio 57r.

Juan Diego de Torres
~~que se llama con el nombre~~
 Ay Señor Señor tan turbada
 De noche no se oye respuesta
 Cal de sí que no es fincausa
 Cal todo lo que vos muestra
 Au Señor de de aquí a mañana
 te dare respuesta
 Salga el Marqués
 Ma...
 queda muestra el fondo de la vida
 por esta maldad que se hizo
 por ser dar a la vida que acaba
 Senado aquella tragedia
 del castigo sin venganza
 siendo en tal forma
 y es ejemplo en España
 Tuus deo, et M. V.
 En Madrid prim de Agosto de 1631
 Juan Lope Felix de Ubeda

Ilustración 7. Folio 57v, primer final de la comedia.

+

En el tribunal de Dios
 traydor te diran la causa
 tu fortuna con este exemplo
 parte con Carlos al Mantua
 y el temerario y no gustó

~~Au. E. hoy se me da tanta libertad
 que no se me responde
 Au. Dijo si no es sin causa
 todo lo que se muestra
 Au. Hoy se me da aqui a matar
 todo lo que se muestra~~

Mar. ya
 queda en morte el cuerpo del entuerto
 de dicho su hijo en los ojos
 verte muerto con Castanza

Mar. ~~Quelto es el castigo
 que se me da
 en el castigo de la justicia, marqués por el~~ Descubralos

tan to ~~blatado obra, y haber falta
 y a la mal d'ad~~

Vale publico de Vargas Machuca

Este tragico suceso del Duque de ferrara, está es-
 crito con verdad, y con el debido decoro a su persona, y
 la introducida es exemplar, y raro caso. Puede represen-
 tarse. Madrid: 9. de Mayo. 1632

Rodrigo de Vargas Machuca

Ilustración 8. Folio 58r, añadido. Incluye la aprobación de Vargas Machuca.

hoy es ejemplo en España. (vv. 3003-3015)

Así acababa la obra y tras el último verso escribía Lope su invocación habitual al finalizar todas sus obras, *Laus Deo et Matri Virgini*, tras lo cual fechaba la composición *En Madrid, primero de agosto de 1631* y firmaba y trazaba su rúbrica. Éste fue, por tanto, para el poeta, al menos en un primer momento, el final de *El castigo sin venganza*. Esta primera versión del final, desde un punto de vista textual y métrico, funciona perfectamente. De hecho, aquel otro manuscrito del que hablábamos, *M*, conserva todo tal como estaba escrito en este primer momento en *O*, incluida la tan desaprensiva propuesta de matrimonio del Duque a Aurora inmediatamente después de haber hecho matar a su esposa y su hijo.

No sabemos, de todos modos, si la obra llegó a representarse según este final, pues, como veremos inmediatamente, este final acabó siendo desechado; sólo fue una primera versión. Lope tachó en el manuscrito algunos versos que lo inhabilitaron como final (los versos que sobreviven a las tachaduras no son suficientes ni ofrecen coherencia para ponerlo en escena). Y tenemos algún indicio, que luego revelaremos, que nos hace pensar que el texto inicialmente escrito, sin tachaduras todavía, tampoco llegó a representarse. Pero que este final llegó a ser considerado en un primer momento como tal por Lope no admite duda... *Laus Deo*.

La primera versión del final, descartada

Pasado un tiempo (no sabemos cuánto, pero el suficiente como para que se realizara una copia manuscrita de la primera versión) Lope tachó un par de pasajes de este final. Tachó desde «En el tribunal» hasta «con Carlos» (vv. 2298-3002) y desde «Ya /queda...» (la última palabra del v. 3008, primera de la intervención del Marqués), hasta «Basta» (última palabra del verso 3009 y primera de la intervención del Duque).

Tachado el primer fragmento, y sin proponer otro a cambio, el final de la obra no podía funcionar, pues el salto del verso 2997 al 3003 comportaba una laguna de sentido que requería alguna solución, un final alternativo. A la pregunta de Federico «¿por qué me matan?» (v. 2997) no podía responder Aurora «Estoy, Señor, tan turbada, / que no sé lo que responda» (v. 3003-3004).

En cuanto al segundo fragmento tachado, a diferencia del anterior tachón, no hay una pérdida grave de sentido y no se requeriría la redacción de un fragmento sustitutivo. Es cierto que unas palabras que pronunciaba

Lope, de nuevo de su propia mano, puso la cruz que solía en el encabezamiento del folio y volvió a copiar algún fragmento antes tachado y añadió otros nuevos. El hecho de que estos nuevos fragmentos respondan a la grafía de Lope nos indica que *sin asomo de duda los tachones también fueron suyos*. Dicho brevemente y en pareado: al emprender Lope la reescritura, su pluma autoriza la tachadura.

La segunda versión del final escrita por Lope

Como decíamos, cogió un folio más y se puso a escribir de nuevo. Copió otra vez una estrofa que había tachado y seguramente le parecía, como a nosotros, imprescindible: la que iniciaba «En el tribunal de Dios...». Pero ahora, tal vez pensando que quería una figura del Duque más matizada, un personaje menos desaprensivo y maniqueo –equilibrio que se había preocupado de construir a lo largo de la obra y no quería no arruinar al final–, eliminó la oferta de matrimonio a Aurora: ya no se proponía él como candidato, sino que se presentaba como un soberano y tío generoso:

Tú, Aurora, con este ejemplo
parte con Carlos a Mantua
que él te merece y yo gusto. (vv. 3000-3002)

En los versos siguientes («Estoy señor... respuesta», vv. 3003-3008) no hay retoques: Aurora se confiesa turbada, Batín la anima a aceptar la propuesta, y ella pide un día para pensarlo. Pero después llega el cambio más importante de esta segunda versión:

MARQUÉS	Ya
	queda muerto el Conde.
DUQUE	En tanta
	desdicha aún quieren los ojos
	verle muerto con Casandra.
	<i>Descúbralos</i>
MARQUÉS	Vuelve a mirar el castigo
	sin venganza.
DUQUE	No es tomarla
	el castigar la justicia.
	Valor sobra y llanto falta; ⁴

⁴ La lectura de *llanto*, bajo las correcciones, no es segura; el resto del verso no ofrece dudas.

pagó la maldad *etc.* (vv. 3008-3016)

Tras la palabra «maldad» trazó Lope una rúbrica que parecería indicar lo que hemos querido significar con el *etc.*, es decir, que a partir de ahí y hasta el final (vv.3016-3021) se debía respetar el texto tal como en la primera versión había sido escrito.

Esta segunda versión del final implica, sin duda, cambios sustanciales. Se subraya el patetismo, y se redirige la atención del público hacia el objeto trágico, los cadáveres de los amantes, que ahora se mostrarán en escena (el *decoro* prohibía mostrar actos violentos pero no los resultados de los mismos). El nuevo final, pues, ofrece mayor dramatismo y efectismo.

La nueva versión del final está escrita de mano del propio autor, como decíamos. No cabe pues cuestionar la autoridad. Pero todavía más, si la primera versión del final iba seguida del colofón con la invocación típica de Lope, aquí va seguida de otro elemento que también confiere autoridad: dos actos administrativos necesarios, la provisión y la licencia. Es decir, sólo después de esta segunda versión se pone en el nuevo folio final del autógrafo, como suele ocurrir en todos los autógrafos de obras dramáticas de Lope, la provisión de la autoridad para que la obra sea sometida a la censura, paso obligatorio previo a su representación. Sin tal licencia, la obra no podía representarse. Aquí, después de la rúbrica indicada, una mano distinta de la de Lope escribió «Véala Pedro de Vargas Machuca». La presencia de estos actos administrativos en este lugar implican la ampliación del final que se pondría en escena a estos pasajes. A continuación de ellos, aparece el dictamen, de nuevo en otra mano y tinta:

Este trágico suceso del duque de Ferrara está escrito con verdad y con el debido decoro a su persona y las introducidas. Es ejemplar y raro caso. Puede representarse.

Madrid, 9 de mayo. 1632.

Pedro de Vargas Machuca

Recuérdese que habíamos supuesto que entre la primera versión y la segunda tenía que haber pasado un lapso de tiempo suficiente como para realizar una copia de la obra (el manuscrito *M*). Pues bien, esta licencia de representación pone un límite a ese lapso de tiempo: unos diez meses, ya que el autógrafo es datado por Lope el primero de agosto de 1631 y la licencia es firmada por Vargas Machuca en mayo de 1632. No está de más decir que Pedro de Vargas, «examinador de las comedias» que se

representaban en la corte, era también escritor de comedias y, además, amigo de Lope.⁵

Así como la primera versión del final era recogida por el manuscrito *M*, la segunda versión será recogida por la tradición impresa. Tanto la suelta *S* como la primera edición en colección, *A*, y a su zaga *B*, van a recoger, con inapreciables variantes, esta versión.⁶ Recordemos que tanto *S* como *A* son ediciones que pudieron ser controladas por Lope. O para ser más precisos, fueron ediciones en las que de hecho, de un modo u otro participó. Así pues, ese final figura en varios testimonios *autorizados*.

Y no obstante, también esta segunda versión (que se planteaba como alternativa a la primera) aparece corregida, enmendada y fue en su mayor parte tachada en el manuscrito autógrafo.

Enmiendas y tachaduras en la segunda versión del final

Estudiaremos las dos fases de corrección de la segunda versión en el orden en que más lógicamente cabe pensar que se ejecutaran. Parece más lógico pensar que en un primer momento se realizaron unas pequeñas enmiendas, y luego las tachaduras, pues esas tachaduras afectan también a los pasajes enmendados.⁷

La primera corrección o enmienda llega cuando el Marqués invita a mirar de nuevo «el castigo / sin venganza» (vv. 3012-3013). Una mano tacha entonces «~~sin venganza~~» y escribe en la interlínea superior «de su culpa». Esta corrección responde a una razón de peso: el Marqués no sabe que se trata de un castigo *sin venganza*, pues no está al tanto de todos los sucesos, las estratagemas y los razonamientos del Duque para evitar caer en

⁵ Lope le dedicó versos en su romance panegírico al final de la *Justa poética de San Isidro*: véase C. A. La Barrera y Leirado, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español...*, Madrid, 1860, p. 417 (facsimil Tamesis Books, Londres, 1968); *La Filomena*, epístola IX. *Laurel de Apolo* ed. Ch. Giaffreda, Silva VIII, vv. 509ss (Editorial Alinea, Florencia, 2002, p. 256).

⁶ En «Vuelve a mirar el castigo / sin venganza» (3012-3013) *O* lee «el castigo» frente a *S AB* que leen «un castigo»; y en el verso 3015 no podemos asegurar la lectura de *O*, mientras *S AB* leen unánimemente: «valor sobra y llanto falta». Es posible que la lectura original de *O*, antes de enmiendas, fuera igual.

⁷ No es, con todo, más que una hipótesis. La decisión responde a la mera necesidad de seguir un orden en la exposición, pues también cabe pensar que las enmiendas se realizaran sobre texto tachado con la intención de recuperarlo y sin hacer caso de las tachaduras, considerándolo o reproponiéndolo como texto válido a pesar de las marcas de cancelación.

una condenable venganza (vv. 2834ss). La enmienda, pues, es buena, y la lectura que ofrece, mejor. La misma mano que realizó esta enmienda, y en el mismo verso, corrige a continuación la intervención del Duque. Ya no tiene sentido seguir hablando de la venganza (el antecedente ahora sería «culpa»); tacha entonces la intervención del Duque («~~No es tomarla~~»), y a continuación del verso, en el margen derecho, escribe unas palabras que se supone que este personaje dirige al Marqués: «Tente, aguarda,»; y a continuación, tacha el verso siguiente («~~el castigar la Justicia~~») y procede del mismo modo, en el margen derecho a la misma altura lo reescribe completo: «Marqués, porque para verle» y en el verso siguiente, donde decía, creemos, «valor sobra y llanto falta» (con la duda de la transcripción de *llanto*), sobrescribe una frase mucho más patética: «llanto sobra y valor falta». Escribe la palabra «llanto» encima de «valor», pero con el temor de que al usar la nueva palabra para tachar la anterior la enmienda no quede clara, vuelve a escribirla en el margen izquierdo. Y luego, parece, sobre «llanto» escribe «valor», aunque en verdad ninguna de las dos palabras (ni la enmienda ni la enmendada) son fáciles de leer.⁸

Hasta aquí las enmiendas que realiza. El texto, de nuevo, resulta mucho mejor con estas correcciones. Y sin embargo, en el manuscrito autógrafa que nos ha llegado, a pesar de ofrecer un texto mejor, se vuelve a tachar una porción importante de la segunda versión, exactamente desde el verso 3003 hasta el verso 3014: «Estoy, Señor, tan turbada /.../ el castigar la justicia». Los versos se van tachando uno por uno y luego, además, se enjaulan, para que no quede duda del fragmento desechado. Sin embargo, por la parte inferior y derecha, la jaula no acaba de cerrarse, y parecen dejarse vigentes, sin tachar, las enmiendas marginales a los vv. 3013 («tente, aguarda,») y 3014 («Marqués, porque para verle»), así como el verso 3015 («llanto sobra y valor falta») e inicio del 3016 («Pagó la maldad *etc.*»).

¿Por qué tachó Lope su segunda versión? ¿Qué era lo que no funcionaba? Estamos en condiciones de ofrecer una respuesta a modo de hipótesis. Tal vez, lo que no funcionaba, era precisamente lo que ya hemos señalado: el Marqués, que no está presente en las elucubraciones del Duque a propósito de lo que es *un castigo sin venganza* (vv. 2834ss), en la nueva versión aludía a él. Si ésta fuera la razón, tal vez con las enmiendas oportunas, las que aparecen a la altura de los versos 3013 y 3014 el texto volvía a funcionar y podría sobrevivir a la cancelación. Y es un hecho que las enmiendas no son tachadas y que a pesar de las tachaduras el

⁸ Los impresos leen como leía el verso antes de las enmiendas: «valor sobra y llanto falta».

manuscrito se presentó, sin añadir más folios ni versiones, al examinador de comedias de la corte. En esta ocasión, la tachadura no es autorizada por una reescritura.

Hay que decir que, de todos modos, esas enmiendas plantean un problema: su autoría. No podemos asegurar que las enmiendas sean de mano de Lope: la tinta tiene diferente intensidad y el vigor con que se traza el carácter no parece ser el que Lope, ya anciano, ha mostrado a lo largo del manuscrito. La intensidad de la tinta parece más bien la de la aprobación de Vargas Machuca; incluso algún rasgo de escritura (como la *P* mayúscula inicial en «Para berle» es similar a la usada por el amigo de Lope en la censura. Cabría plantearse si, en el caso de no ser la letra de nuestro autor, esas enmiendas se hicieron con su consentimiento o por indicación suya. Y tal vez, por eso, dio finalmente por bueno el final sin reescribirlo y lo presentó para su aprobación.

Conclusión: la edición del final de El castigo sin venganza

Tras todo lo dicho parece claro que el final de *El castigo sin venganza* habrá de ser abordado por el filólogo críticamente, sin dejarse llevar por inercias ni por posiciones puristas.⁹ Ante las circunstancias que nos encontramos, en cualquier caso, hay que reconocer que Lope nos legó varias versiones del final, y que sería conveniente editarlas más allá de confinarlas a variantes de aparato crítico. Diríamos que las más defendibles son dos, aunque presentaremos, por respeto a nuestros predecesores, tres: A, B y C. La versión A correspondería en esencia a la que hemos identificado como primera versión de Lope en estas páginas. Las versiones B y C ofrecen distintas soluciones críticas para la edición de la que hemos identificado como segunda versión de Lope. La B es la que hasta ahora venían ofreciendo los editores de *El castigo sin venganza*. La C es la que proponemos aquí, dando cabida a las enmiendas que aparecen en *O* y que

⁹ Me refiero aquí a una defensa a ultranza del texto base o a la sacralización del manuscrito autógrafo. Hemos de tener presentes las distintas posibilidades para reconstruir de forma razonada y fiel el texto que Lope quiso que se representara y pasara a la posteridad. El mismo razonamiento cabe para las intervenciones de una posible mano distinta a la de Lope. Seguimos en esto hasta las últimas consecuencias la conclusión de Felipe B. Pedraza en su edición: «incorporo las correcciones que aparecen en el manuscrito aunque no sean de Lope. En mi opinión, se trata de modificaciones del autor, o admitidas por él, aunque de la corrección material se encargara un amanuense. Lo cierto es que siempre son coherentes y a menudo mejoran el texto primitivo, cosa infrecuente cuando no interviene el propio autor» (p. 67).

nos parecen importantes para recuperar la coherencia del texto. No queda más remedio que emprender una tarea de reconstrucción crítica del texto, algo así como la tarea de unir las piezas de un rompecabezas o proceder como arqueólogos que van reconstruyendo con los fragmentos a su alcance una obra de arte antigua.

Versión A. El primer final corregido

DUQUE	En el tribunal de Dios, traidor, te dirán la causa. Tú, Aurora, con este ejemplo, parte con Carlos a Mantua, que él te merece y yo gusto.	3000
AURORA	Estoy, Señor, tan turbada que no sé lo que responda.	
BATÍN	Di que sí, que no es sin causa todo lo que ves, Aurora.	3005
AURORA	Señor, desde aquí a mañana te daré respuesta.	

Salga el Marqués

MARQUÉS	¡Ya queda muerto el Conde!	
DUQUE	¡Basta, pagó la maldad que hizo por heredarme!	3010
BATÍN	Aquí acaba, senado, aquella tragedia del <i>Castigo sin venganza</i> , que siendo en Italia asombro hoy es ejemplo en España.	3015

Esta versión se reconstruye únicamente a partir del manuscrito autógrafo y de segmentos de texto o bien nunca tachados, o bien tachados y vueltos a copiar (sin volver a tachar) por el propio Lope de su mano. En este texto no se ha incluido ningún fragmento tachado en el manuscrito: en un lugar u otro aparecían en él sin tachar.¹⁰ Se descarta el pasaje en que el

¹⁰ El «Ya» del v. 3008 sería la única palabra recuperada de una tachadura. Es necesaria para completar el verso y, de hecho, aparece en el folio añadido sin tachar, aunque seguramente por descuido.

Duque se proponía como candidato a marido de Aurora (porque Lope lo descartó) y ese fragmento se recupera y recoloca tras haber sido vuelto a copiar (y no se ha vuelto a tachar) en el folio de la que hemos llamado segunda versión. Por lo demás, el texto responde a la primera versión de Lope. Es un final más escueto, sobrio dramáticamente.

Versión B. El final recuperado por las ediciones antiguas y modernas

Desde inicios del siglo XX, los editores que se han enfrentado al texto de *El castigo sin venganza* han editado, prácticamente de manera unánime y con ligerísimas variantes el texto que reproducimos a continuación, que es en esencia el de la segunda versión escrita por Lope, aunque en su mayor parte fuera tachada, y sin atender a las enmiendas que sobre ella se hicieron:

DUQUE	En el tribunal de Dios, traidor, te dirán la causa. Tú, Aurora, con este ejemplo,	3000
AURORA	Estoy, Señor, tan turbada que no sé lo que responda.	
BATÍN	Di que sí, que no es sin causa todo lo que ves, Aurora.	3005
AURORA	Señor, desde aquí a mañana te daré respuesta.	

Salga el Marqués

MARQUÉS	Ya queda muerto el Conde.	
DUQUE	En tanta desdicha aún quieren los ojos verle muerto con Casandra.	3010

Descúbralos

MARQUÉS	Vuelve a mirar el castigo sin venganza.	
DUQUE	No es tomarla el castigar la justicia. Llanto sobra y valor falta;	3015

	pagó la maldad que hizo por heredarme.	
BATÍN	Aquí acaba, senado, aquella tragedia del <i>castigo sin venganza</i> , que siendo en Italia asombro, hoy es ejemplo en España.	3020

Este texto, que ciertamente resulta más rico desde el punto de vista patético que el de la versión A, tiene los problemas que ya hemos comentado: el Marqués aludiendo a el «castigo sin venganza» (incoherencia dramática) y cierta dureza poética en el paso del verso 3014 al 3015. A nuestro modo de ver, los editores se quedan a medio camino en su labor de edición. Si se decide construir un texto crítico, es labor del editor, sobre la base de los testimonios de los que dispone, si es posible, evitar esas incongruencias. Y como es posible, proponemos, por último, nuestra versión, la versión C.

Versión C. Un nuevo texto crítico

DUQUE	En el tribunal de Dios, traidor, te dirán la causa. Tú, Aurora, con este ejemplo, parte con Carlos a Mantua, que él te merece y yo gusto.	3000
AURORA	Estoy, Señor, tan turbada que no sé lo que responda.	
BATÍN	Di que sí, que no es sin causa todo lo que ves, Aurora.	3005
AURORA	Señor, desde aquí a mañana te daré respuesta.	

Salga el Marqués

MARQUÉS	Ya queda muerto el Conde.	
DUQUE	En tanta desdicha aún quieren los ojos verle muerto con Casandra.	3010

Descúbralos

MARQUÉS	Vuelve a mirar el castigo de su culpa.	
DUQUE	Tente, aguarda Marqués, porque para verle llanto sobra y valor falta; pagó la maldad que hizo por heredarme.	3015
BATÍN	Aquí acaba, senado, aquella tragedia del castigo sin venganza, que, siendo en Italia asombro, hoy es ejemplo en España.	3020

Como el texto que hasta ahora se editaba, éste resulta dramáticamente rico, pero ahora más coherente (vv. 3012-1013); también es poéticamente mejor que la versión B en los versos 3014-3015, y desde un punto de vista ecdótico se ha construido, como B, sobre la base de variantes de los distintos testimonios sin necesidad de realizar ninguna enmienda por conjetura. Es cierto que para reconstruir este texto, frente a la versión A, hemos recogido algunos elementos que habían sido tachados por el autor, pero no debe olvidarse que la licencia de representación se puso tras añadir esos fragmentos que antes de la licencia, o tal vez después, fueron tachados, y también hay que recordar que, como decíamos al principio de estas páginas, la suelta *S* y la edición *A* son también testimonios altamente autorizados que recogen estos pasajes que en *O* fueron tachados. Por otro lado, las razones para efectuar esas tachaduras (incongruencias dramáticas y poéticas), si somos optimistas y confiamos en nuestro propio texto, podrían haber quedado neutralizadas precisamente gracias a las enmiendas realizadas en *O* y aquí recogidas. Con las enmiendas que se ofrecen en *O* y en esta versión C tenemos presentes, esos pasajes pueden –deben– ser convenientemente editados y así se puede recuperar un final mucho más rico desde un punto de vista literario que el que hasta ahora se venía ofreciendo. El único final que, posiblemente, se autorizó (en los dos sentidos de la palabra: por el censor y por el autor) y representó.

BIBLIOGRAFÍA

Ediciones del texto

Vega, Lope de, *Comedias escogidas de Lope de Vega*, ed. J. E. Hartzenbusch, Tomo Primero, Biblioteca de autores españoles, XXIV, Madrid, 1853.

Vega, Lope de, *El castigo sin venganza*, ed. A. Van Dam, Edición y estudio, Groninga, 1928.

Vega, Lope de, *El castigo sin venganza*, ed. C.A. Jones, Pergamon Press, Oxford, 1966.

Vega, Lope de, *El castigo sin venganza*, ed. J. Rodríguez, Ebro, Zaragoza, 1966.

Vega, Lope de, *El castigo sin venganza*, ed. Josefina García Araez, Taurus Ediciones, Madrid, 1967.

Vega, Lope de, *El perro del hortelano, El castigo sin venganza*, ed. A David Kossoff, Castalia, Madrid, 1970.

Vega, Lope de, *El castigo sin venganza*, ed. Luciano García Lorenzo, Teatro Español, Madrid, 1985.

Vega, Lope de, *El castigo sin venganza*, ed. José María Díez Borque, Espasa Calpe, Madrid, 1988.

Vega, Lope de, *El castigo sin venganza*, ed. Antonio Carreño, Cátedra Letras Hispánicas, Madrid, 1990.

Vega, Lope de, *El castigo sin venganza*, ed. Alejandro García Reidy, Editorial Crítica, Barcelona, 2009.

Bibliografía crítica

- Alborg Day, Concha, «El teatro como propaganda en dos tragedias de Lope de Vega: El duque de Viseo y El Castigo sin venganza», *Lope de Vega y los orígenes del teatro español*, Madrid, Edi 6, 1981, pp. 745-754.
- Alonso, Amado, «Lope de Vega y sus fuentes», *Thesaurus*, VII (1952), pp. 1-52.
- Alvar, Manuel, «Reelaboración y creación en *El castigo sin venganza*», en A. Zamora Vicente *et al.* (eds.), «*El castigo sin venganza*», y *el teatro de Lope de Vega*, Madrid, Cátedra, 1987, pp. 207-222.
- Andrews, J. R. y Silverman J. H., «Two Notes on Lope de Vega's *El castigo sin venganza*», *Bulletin of the Comediantes*, XVII, 1 (1965), pp. 1-5.
- Anibal, C.E., «Lope de Vega's *Dozena parte*», *Modern Language Notes*, XLVII (1932), pp. 1-7.
- Aranguren, José Luis, «La feliz imperfección de Lope», en *El castigo sin venganza*, ed. de Luciano García Lorenzo, Madrid, Teatro Español, Ayuntamiento de Madrid, 1985, pp. 37-47
- , "Reflexiones en torno a *El castigo sin venganza*», en B. Ciplijauskaitė y C. Maurer (eds.), *La voluntad del humanismo: homenaje a Juan Marichal*, Barcelona, Anthropos, 1990, pp. 159-170.
- Arellano, Ignacio, «*El castigo sin venganza*, ed. de Antonio Carreno», reseña, *Criticón*, 50 (1990), pp. 180-182.
- Arjona, J. H., «Modern Psychology in Lope de Vega», *Bulletin of the Comediantes*, VIII, 1 (1956), pp. 5-6.
- Bianco, Frank J., «Lope de Vega's *El castigo sin venganza* and Free Will», *Kentucky Romance Quarterly*, XXVI, 4 (1979), pp. 461 -468.
- Blecua, Alberto, *Manual de Crítica Textual*, Castalia, Madrid, 1983.
- Carreño, Antonio, «Textos y palimpsestos: la tradición literaria de *El castigo sin venganza* de Lope de Vega», *Bulletin hispanique*, 82, 2 (1990), pp. 729-747.

- , «Las "causas que se silencian": *El castigo sin venganza* de Lope de Vega», *Bulletin of the Comediantes*, 43, 1 (1991), pp. 5-19.
- , «La "sin venganza" como violencia: *El castigo sin venganza* de Lope de Vega», *Hispanic Review*, 58, 4 (1991), pp. 379-400.
- , «"La sangre / muere en las venas heladas": tragedia en *El castigo sin venganza* de Lope de Vega», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, XXI, 2 (invierno de 1997), pp. 253-271; nueva versión en A. Robert Lauer y Henry W. Sullivan (eds.), *Hispanic Studies in Honor of Frank P. Casa*, Nueva York, Peter Lang, 1997, pp. 84-102.
- Carrizo Rueda, Sofía M., «Tres aspectos de *El castigo sin venganza* y la crítica actual sobre el teatro áureo», en *Actas del II Congreso Argentino de Hispanistas*, Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, 1989, vol. II, pp. 157-165.
- , «Dramatización del viaje y prácticas descriptivas en el teatro áureo: aspectos de *El castigo sin venganza* y de otros textos de Lope y Calderón», en Odette Gorsse y Frederic Serralta (eds.), *El siglo de Oro en escena: homenaje a Marc Vitse, Anejos de Críticón*, 17, 2006, pp.179-191.
- Castro, Américo, «Por los fueros de nuestro teatro clásico: *El castigo sin venganza* de Lope de Vega», *La Unión Hispano Americana*, III, 36 (1919), pp. 15.
- Consiglio, Carlo, "La fuente italiana de *El castigo sin venganza* de Lope», *Mediterráneo*, XII (1945), pp. 250-255.
- Cossío, José María, «El mote "sin mi, sin vos y sin Dios", glosado por Lope de Vega», *Revista de Filología Española*, XX (1933), pp. 397-400.
- Couderc, Christopher, «Guardando respeto a Aristóteles: en torno a los versos tachados por Lope al final de *El castigo sin venganza*», en Odette Gorsse y Frederic Serralta (eds.), *El siglo de Oro en escena; homenaje a Marc Vitse*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2006, pp. 227-234.
- D'Agostino, G, "Un peccato di fantasia: lettura del *Castigo sin venganza* di Lope de Vega», *Quaderni di Letterature Iberiche e Iberoamericane*, 3 (1985), pp. 27-59.

- De Armas, Frederick A., "The Silences of Myth: (Con)fusing Eróstrato/Erasítrato in Lope's *El castigo sin venganza*", en A Robert Lauer y Henry W. Sullivan (eds.), *Hispanic Essays in Honor of Frank P. Casa*, Nueva York, Peter Lang, 1979, pp. 65-75.
- Díaz Balsera, Viviana, "Honor, deseo de identidad y fragmentación en *El castigo sin venganza*", *Romance Language Annual*, 3 (1991), pp. 420-426.
- Dixon, Victor, reseña a la primera edición de López Estrada, *Bulletin of Hispanic Studies*, XLVIII, 1971, pp. 354-356.
- , «La intervención de Lope en la publicación de sus comedias», *Anuario Lope de Vega*, II (1996), pp. 45-63.
- , «*El castigo sin venganza*: The Artistry of Lope de Vega», en *Studies in Spanish Literature of the Golden Age Presented to Edward M. Wilson*, Londres, Tamesis Books, 1973, pp. 63-81.
- , «Manuel Vallejo. Un actor se prepara: un comediante del Siglo de Oro ante un teatro (*El castigo sin venganza*)», en José María Díez Borque (ed.), *Actor y técnica de representación del teatro clásico español*, Londres, Tamesis Books, 1989, pp. 55-74.
- Dixon, Victor y Parker, Alexander A., «*El castigo sin venganza*: Two Lines, Two Interpretations», *Modern Languages Notes*, 85, 2 (marzo de 1970), pp. 157-166.
- Dixon, Victor y Torres, Isabel, «La madrastra enamorada: ¿una tragedia de Séneca refundida por Lope de Vega?», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, XIX, I (otoño de 1994), pp. 39-60.
- Dunn, P. N., «Some Uses of Sonnets in the Plays of Lope de Vega», *Bulletin of Hispanic Studies*, XXXIV (1957), pp. 213-222.
- Edwards, Gwynne, «Lope and Calderón: The Tragic Pattern of *El castigo sin venganza*», *Bulletin of the Comediantes*, 33, 2 (otoño de 1981), pp. 107-120.
- Evans, Peter W., «Character and Context in *El castigo sin venganza*», *The Modern Languages Review*, 74, 2 (abril de 1979), pp. 321-334.
- Eversole, A. V., «Lope de Vega and *El castigo sin venganza*», en D. Drake y A. Madrigal (eds.), *Studies in the Spanish Golden Age*, Miami, Universal, 1977, pp. 76-83.

- Fischer, Susan L., «Lope's *El castigo sin venganza* and the Imagination», *Kentucky Romance Quarterly*, 28, 1 (1981), pp. 23-36.
- Fox, Dian, «The Grace and Conscience in *El castigo sin venganza*», en Dian Fox, Harry Sieber y Robert ter Horst (eds.), *Studies in Honor of Bruce W. Wardropper*, Newark, Juan de la Cuesta, 1989, pp. 125-134.
- Frenk, Margit, «Claves metafóricas en *El castigo sin venganza*», *Filología*, 20, 2 (1985), pp. 147-155.
- García Lorenzo, Luciano, «*Cuando Lope quiere, quiere*: vida y obra de Lope de Vega», en Lope de Vega, *El castigo sin venganza*, ed. de J. García Lorenzo, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 1986, pp. 13-21.
- García Reidy, Alejandro, «From Stage to Page: Editorial History and Literary Promotion», en *A Companion to Lope de Vega*, ed. Alexander Samson y Jonathan Thacker, Tamesis, Woodbridge, 2008, pp. 51-60.
- Gicovate, Bernardo, «Lo trágico en Lope: *El castigo sin venganza*», *Anuario de Letras*, 15 (1978), pp. 301-311.
- Gigas, Emile, «Etudes sur quelques comedias de Lope de Vega», *Revue Hispanique*, LIII, 1921, 584-604.
- Gitlitz, David M. «Ironía e imágenes en *El castigo sin venganza*», *Revista de Estudios Hispánicos*, XIV, 1980, pp. 19-41.
- Golden, Bruce, "The Authority of Honor in Lope's *El castigo sin venganza*", en Elton W. R y William Long (eds.), *Shakespeare and Dramatic Tradition*, Newark, University of Delaware, 1989, pp. 264-275.
- González Echevarría, Roberto, «Poetry and Painting in Lope's *El castigo sin venganza*», en Arthur Groos *et al.* (eds.), *Studies in Honor of Robert Earl Kaske*, Nueva York, Fordham University Press, 1986, pp. 273-287.
- González García, Serafín, «Amor y matrimonio en *El castigo sin venganza*», en Lilian Von der Walde y Serafín González García (eds.), *Dramaturgia española y novohispana (siglos XVI y XVII)*, Iztapalapa, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa, 1993, pp. 17-27.

- González Palencia, Ángel, «Pleito entre Lope de Vega y un editor de sus comedias», *Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo*, 3 (1921), pp. 17-26.
- Hermenegildo, Alfredo, González, María Dolores y Reyes, Mercedes de los, «El duque de Ferrara y su elaboración dramática en *El castigo sin venganza* de Lope de Vega», *Anuario Lope de Vega*, I (1995), pp. 37-58.
- Hesse, Everett W., «The Art of Concealment in Lope's *El castigo sin venganza*», *Oelschläger Festchrift* (1976), pp. 203-210.
- , «The Perversion of Love in Lope de Vega's *El castigo sin venganza*», *Hispania*, LX (1977), pp. 430-435.
- Hohler, E., «Lope et Bandello», en *Hommage à Martinenche*, París, s. a., pp. 116-142.
- Horst, Robert ter, «"Error pintado": The Oedipal Emblematics of Lope de Vega's *El castigo sin venganza*», en Edgard H. Friedman y Harlan Sturm (eds.), *Never-Ending Adventures: Studies in Medieval and Early Modern Spanish in Honor of Peter N. Dunn*, Newark, Juan de la Cuesta, 2002, pp. 279-308.
- Iglesias Feijoo, Luis, «Sobre la fecha de una comedia de Lope y su guerra con Pellicer», en Jean-François Botrel *et al* (eds.), *Prosa y poesía: homenaje a Gonzalo Sobejano*, Madrid, Gredos, 2001, pp. 171-187.
- Issacharoff, Dora, «El origen histórico-literario de *El castigo sin venganza* Resolución barroca de un conflicto manierista», en *Lope de Vega y los orígenes del teatro español*, Madrid, Edi 6, 1981, pp. 143-150.
- Jones, C. A., «Prólogo», a *El castigo sin venganza*, Oxford, Pergamon Press, 1966.
- Kirk, K. L., «Image as Revealer of Truth in Two Plays by Lope de Vega», *Ariel*, 1, 1 (1983), pp. 9-14.
- Kischer, Susan L., «Lope's *El castigo sin venganza* and the Imagination», *The American Hispanist*, VI, 1981, pp. 103-137.
- Lapesa, Rafael, «Poesía de cancionero y poesía italianizante», en *De la Edad Media a nuestros días*, Madrid, Editorial Gredos, 1967, pp. 168-171.

- Larson, Donald R., «*The Honor Plays of Lope de Vega*», Cambridge, Harvard University Press, 1977.
- Lawrence, Jeremy, «A Note on Scenic Form in *El castigo sin venganza*», en Nigel Griggin *et al.* (eds.), *The Discerning Eye: Studies Presented to Robert Pring-Mill on his Seventieth Birthday*, Llangrannog, Wales, The Dolfin Book Co., 1994, pp. 57-76.
- Ley, Ch. D., «Lope de Vega y la tragedia», *Clavileño*, 1, 4 (1950), pp. 9-12.
- López Estrada, Francisco, «Preludio literario para una representación actual de *El castigo sin venganza*», en Lope de Vega, *El castigo sin venganza*, ed. de Luciano García Lorenzo, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 1986, pp. 23-36.
- Machado, Antonio, *Juan de Mairena*, ed. de José María Valverde, Madrid, Castalia, 1971, p. 143.
- Mackenzie, Ann L., «Hacia una interpretación de *El castigo sin venganza*», *Canente: Revista de Literatura*, IX (1991), pp. 15-23.
- , «Some Comments upon Two Recent Critical Editions of *El castigo sin venganza*», *Bulletin of Hispanic Studies*, LXVIII (1991), pp. 503-505.
- Mancebo Salvador, Yolanda, «*El castigo sin venganza* de Lope de Vega, a escena», en Felipe B. Pedraza *et al.* (eds.), *Amor y erotismo en el teatro de Lope de Vega, Actas de las XXV jornadas de Teatro Clásico de Almagro*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2002, pp. 61-82.
- Martínez, Christine D., «Disguised Discourse: Emblems in Lope de Vega's *El castigo sin venganza*», *Bulletin of the Comediantes*, 46, 2 (1994), pp. 207-217.
- May, T. E., «Lope de Vega's *El castigo sin venganza*: The Idolatry of the Duke de Ferrara», *Bulletin of Hispanic Studies*, XXXVII (1960), pp. 154-182.
- McCrary, William C., «The Duke and the Comedia: Drama and Imitation in Lope's *El castigo sin venganza*», *Journal of Hispanic Philology*, II (1978), pp. 203-222.

- , «Lope's Alfonso VIII and the Duque of Ferrara», en D. Drake y J. A. Madrigal (eds.), *Studies in the Spanish Golden Age*, Miami, Universal, 1977, pp. 84-95.
- McGrady, Donald, «Sentido y función de los cuentecillos en *El castigo sin venganza* de Lope», *Bulletin hispanique*, LXXXV (1983), pp. 45-64.
- McKendrick, Melveena, «Language and silence in *El castigo sin venganza*», *Bulletin of the Comediantes*, 35 (1983), pp. 75-95.
- Meier, Harri, «*Ensaïos de Filología románica*», Lisboa, Rev. de Portugal, 1948, pp. 243-246.
- Menéndez Pidal, Ramón, «*El castigo sin venganza*, un oscuro problema de honor», en *El Padre Las Casas y Vitoria, con otros temas de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Espasa-Calpe, 1958.
- Moll, Jaime, «Correcciones en prensa y crítica textual: a propósito de *Fuente Ovejuna*», *Boletín de la Real Academia Española*, LXII, 1982, pp. 159-171.
- , «Problemas bibliográficos del libro del Siglo de Oro», *Boletín de la Real Academia Española*, LIX (1979), pp. 49-107.
- , «Los editores de Lope de Vega», *Edad de Oro*, XIV (1995), pp. 213-222.
- , «La imprenta manual», en Francisco Rico, dir., *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro*, 2000, pp. 13-27.
- Montesinos, J. F., «Reseña de la edición de *El castigo sin venganza*, de C. F. A. van Dam», *Revista de Filología Española*, XVI (1929), pp. 179-188.
- Morby, E. J., «Some observations on tragedia and tragicomedia in Lope», *Hispanic Review*, XI (1943), pp. 185-209.
- Morris, C. B., «Lope de Vega's *El castigo sin venganza* and Poetic Tradition», *Bulletin of Hispanic Studies*, XL (1963), pp. 69-79.
- Murray, Janet Horowitz, «Lope through the looking-glass: Metaphor and Meaning in *El castigo sin venganza*», *Bulletin of Hispanic Studies*, LVI, 1979, pp. 17-29.

- Nichols, Geraldine Cleardy, «The rehabilitation of the Duke of Ferrara», *Journal of Hispanic Philology*, I (1977), pp. 209-230.
- Ortigoza-Vieyra, C., *Aniquilamiento del móvil honor en «Antíoco y Seleuco» de Moreto respecto «El castigo sin venganza» de Lope*, Bloomington (Indiana), Carlos Ortigoza, 1969.
- Parker, A., «*The approach to the Spanish Drama of the Golden Age*», Londres, Hispanic and Luso-Brazilian Councils, 1957.
- Poesse, Walter, *The Internal line-structure of thirty autograph plays of Lope de Vega*, Indiana University Press, Bloomington, 1949. Reimpresión en Nueva York, Haskell House Publishers, 1973.
- Presotto, Marco, *Le commedie autografe di Lope de Vega. Catalogo e studio*, Reichenberger, Kassel, 2000.
- Rennert, Hugo A., «Über Lope de Vega's *El castigo sin venganza*», *Zeitschrift für Romanische Philologie*, XXV (1901), pp. 411-423.
- Ricapito, Joseph V., «From Bandello to Freud and Lacan: Lope de Vega's *El castigo sin venganza*», en Michael M. Caspi *et al.* (eds.), *Oral Tradition and Hispanic Literature: Essays in Honor of Samuel G. Armistead*, Nueva York, Garland, 1995, pp. 582-602.
- Rico, Francisco, dir., *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro*, al cuidado de Pablo Andrés y Sonia Garza, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, Valladolid, 2000.
- Rodríguez, Alfred y Kobylas, Joseph, «El topos "Lucrecia necia" en *El castigo sin venganza*: ¿una proclama feminista de Lope?», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 11, 3 (1987), pp. 623-626.
- Rodríguez Puértolas, J., «La soledad del duque de Ferrara», en *Las constantes estéticas de la «comedia» en el Siglo de Oro*, ed. *Diálogos Hispánicos de Amsterdam*, 2 (Spaans Seminarium, Universiteit van Amsterdam, 1981), pp. 103-116; posteriormente en *Miscelánea Conmemorativa*, Madrid, Universidad Autónoma, 1982.
- Rosendorfsky, Jaroslav, «Einige italanische Motive in Lope de Vega's Dramen», en *Sbornik Prací Filosofické Fakulty Brnenské University*, Berna, Series D, IX, núm. 7, 1960, pp. 130-148.

- Rozas, Juan Manuel, «Texto y contexto en *El castigo sin venganza*», en A. Zamora Vicente *et al.* (eds.), «*El castigo sin venganza* y el teatro de Lope de Vega», Madrid, Cátedra, 1987, pp. 163-190.
- Scarfe, Bruno, «Concerning the Publication by Carlos Ortigoza-Vieyra, *Aniquilamiento del móvil honor en "Antíoco y Seleuco" de Moreto respecto "El castigo sin venganza" de Lope*», *Journal of the Australasian Universities Language and Literature Association*, 34 (1970), pp. 292-307.
- Sears, Theresa Ann, «Like Father, Like Son: the Paternal Perverse in Lope de Vega's *Castigo sin venganza*», *Bulletin of Hispanic Studies*, LXXIII, 2 (1996), pp. 129-142.
- Shergold, N.D., y Varey, J.E., «Some Palace Performances of Seventeenth Century Plays», *Bulletin of Hispanic Studies*, XL (1963), pp. 214-244.
- Stern, Charlotte, «*El castigo sin venganza* and Leibniz's Theory of Possible Worlds», en Robert Fiore *et al.* (eds.), *Studies In Honor of William C. McCrary*, Lincoln (Nebraska), Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1986, pp. 205-213.
- Stroud, Matthew D., «Rivalry and Violence in Lope's *El castigo sin venganza*», en Charles Ganelin y Howard Mancing (eds.), *The Golden Age Comedia: Text, theory, and Performance*, West Lafayette (Indiana), Purdue University Press, 1994, pp. 37-47.
- Thompson, Currie K., «Unstable irony in Lope de Vega's *El castigo sin venganza*», *Studies in Philology*, LXXVIII (1981), pp. 224-240.
- Triwedi, Mitchell D., «The Source and Meaning of the Pelican Fable in *El castigo sin venganza*», *Modern Language Notes*, XCII, 2 (1977), pp. 326-329
- Van Antwerp, Margaret A., «Fearful Symmetry: The Poetic World of Lope's *El castigo sin venganza*», *Bulletin of Hispanic Studies*, LVIII, 3 (1981), pp. 205-216.
- Varey, John, «*El castigo sin venganza* en las tablas de los corrales de comedias», en A. Zamora Vicente *et al.* (eds.), «*El castigo sin venganza* y el teatro de Lope de Vega», Madrid, Cátedra, 1987, pp. 223-239.

- Wade, Gerald E., «Lope de Vega's *El castigo sin venganza*: Its Composition and Presentation», *Kentucky Romance Quarterly*, XXIII (1976), pp. 357-364.
- , «The *Comedia*'s Plurality of Worlds: Some Observations», *Hispania*, 65, 3 (1982), pp. 334-345.
- Wardropper, Bruce W., «Civilización y barbarie en *El castigo sin venganza*», en A. Zamora Vicente *et al.* (eds.), «*El castigo sin venganza*» y el teatro de Lope de Vega, Madrid, Cátedra, 1987, pp. 191-205.
- Williamsen, Vern G., «*El Castigo sin venganza* de Lope de Vega: una tragedia novelesca», en G. Paolini (ed.), *4th Louisiana Conference on Hispanic Languages and Literatures (La Chispa, 1983): Selected Proceedings*, Nueva Orleans, Tulane University, 1983, pp. 315-325.
- Wilson, Edward M., «Cuando Lope quiere, quiere», *Cuadernos hispanoamericanos*, núms., 161-162 (1963), pp. 265-298.
- Ynduráin, Domingo, «*El castigo sin venganza* como género literario», en A. Zamora Vicente *et al.* (ed.), «*El castigo sin venganza*» y el teatro de Lope de Vega, Madrid, Cátedra, 1987, pp. 141-161.

APÉNDICE A: HOJAS DE REPARTO

El castigo sin venganza a cargo de la Compañía Rakatá se estrenó el día 6 de Noviembre de 2010 en el Teatro Auditorio Adolfo Marsillach en San Sebastián de los Reyes, Madrid, con el siguiente reparto:

El Duque de Ferrara **Mario Vedoya**
Batín **Jesús Fuente**
Aurora **Lidia Otón**
Marqués Gonzaga **Bruno Ciordia**
Federico **Rodrigo Arribas**
Casandra **Alejandra Sáenz**
Ricardo **Jesús Teyssiere**
Floro **Manuel Sánchez**
Lucrecia **Belén Ponce de León**
Con la colaboración de **Jordi Dauder** y **Patricia Kraus**

El estreno internacional de la función tuvo lugar el día 20 de Noviembre de 2010 en el Teatro Metropolitan de Buenos Aires, Argentina, con el siguiente reparto:

El Duque de Ferrara **Mario Vedoya**
Batín **Jesús Fuente**
Aurora **Lidia Otón**
Marqués Gonzaga **Bruno Ciordia**
Federico **Rodrigo Arribas**
Casandra **Alejandra Sáenz**
Ricardo **Jesús Teyssiere**
Floro **Manuel Sánchez**
Lucrecia **Belén Ponce de León**
Con la colaboración de **Jordi Dauder** y **Patricia Kraus**

La función se estrenó en los Teatros del Canal de Madrid, el día 9 de febrero de 2011 con el siguiente reparto:

El Duque de Ferrara **Gerardo Malla / Mario Vedoya**
Batín **Jesús Fuente**
Aurora **Lidia Otón**
Marqués Gonzaga **Bruno Ciordia**
Federico **Rodrigo Arribas**
Casandra **Alejandra Sáenz**
Ricardo **Jesús Teyssiere**
Floro **Manuel Sánchez**
Lucrecia **Belén Ponce de León**
Con la colaboración de **Jordi Dauder** y **Patricia Kraus**

El equipo artístico y de producción fue el siguiente:

Dirección **Ernesto Arias**
Adjunto a dirección **Simon Breden**
Jefe Técnico **Joaquín Yver**
Asesor de dirección **Will Keen**
Escenografía **Almudena López-Villalba**
Alberto Matesanz
Vestuario **Susana Moreno**
Caracterización **Leticia Rojas**
Diseño de iluminación **Chahine Yavroyan**
Composición musical **Santi Ibarretxe**
Producción **Rodrigo Arribas**
Alejandra Sáenz

EL CASTIGO SIN VENGANZA EN REPRESENTACIÓN

En representación, para ser fiel al espíritu de la obra a veces hay que realizar cambios sobre el texto. Por esta razón, la compañía Rakatá creó una versión propia de *El castigo sin venganza* para representación, siguiendo las pautas marcadas desde la dirección de Ernesto Arias. Se optó por reducir la duración del espectáculo a una hora y media, y asimismo reducir el reparto a nueve actores; por tanto se procedió a realizar cortes en la versión para la escena, y adaptaciones para realizar la supresión de personajes menores. Los personajes de Febo, Lucindo, Albano y Rutilio han quedado reducidos a tan sólo dos, Ricardo y Floro, con el consiguiente reparto de texto entre los personajes restantes. Igualmente, habría que remarcar que se han realizado cambios de un carácter más explicativo, para ayudar al público a entender mejor algunas de las sutilezas del verso, y cambiar expresiones cuyo sentido ha cambiado con el paso del tiempo y que resultan confusas o contradictorias hoy en día.

Sin embargo, seguramente el cambio más significativo de esta versión es la supresión de la primera escena al completo y su reemplazo por un prólogo de cierto corte cinematográfico basado en textos del cuento de Bandello en que se inspiró el mismo Lope, y que incorpora textos de la obra, la mayoría provenientes de esa primera escena suprimida. El propósito del prólogo es ayudar al público a entrar de lleno en el mundo de la tragedia, presentando de un modo asequible a los personajes principales e indicando el contenido más importante de la primera escena, es decir la naturaleza mujeriega del Duque de Ferrara.

La versión que sigue refleja la labor de versionado de Ernesto Arias, con la ayuda de la compañía Rakatá desde la producción, la ayudantía de dirección de Simon Breden y Joaquin Yver, y las contribuciones de los actores mismos, incluyendo a Gerardo Malla, Mario Vedoya, Jesús Fuente, Rodrigo Arribas, y Alejandra Sáenz. El trabajo siempre se basó sobre la labor académica realizada por Prolope y la versión integra publicada en este volumen.

El castigo sin venganza

Personajes

El Duque de Ferrara
Batín
Aurora
El Marqués Gonzaga
Federico
Casandra
Ricardo
Floro
Lucrecia

Para la interpretación de las intervenciones:

~~Verso tachado~~ indica verso cortado en representación.

Verso en negrita indica cambios al texto original, o texto nuevo compuesto por la compañía.

PERSONAJE EN ITALICA indica un cambio de adjudicación en cuanto al personaje que declama el verso.

Prólogo

Comienzo de función.

Oscuro.

En off: Como es fama clarísima en toda Europa, Duque de Ferrara fue señor muy singular y magnífico. Auspiciado por el Sumo Pontífice, el Duque le guardaba gran lealtad, y repetidas veces fue árbitro entre príncipes de Italia, siempre que existía entre ellos y el Papa disensión o guerra.

Pero además de poderosísimo señor y ser estimado como gran capitán en el arte militar era el Duque “gallo” de Ferrara, ya que era el hombre más amante de las mujeres que en aquellos tiempos se pudiera encontrar; y a cuantas mujeres veía, a tantas quería.

DUQUE ¡Linda burla!

RICARDO Por extremo.
Pero ¿Quién imaginara
que era el duque de Ferrara?

FLORO Que no te conozcan temo.

RICARDO Debajo de ser disfraz 5

hay licencia para todo.

En off: Acompañado de algunos de sus fieles servidores, no había noche que no se arrojara en busca de su propio placer dándose a amar a las mujeres, y no existía rincón en toda Ferrara donde no tuviera alguna amante o enamorada.

(en segundo plano, bajo la voz en *off*)
*que aun el cielo en algún modo
es de disfraces capaz;
¿Qué piensas tú que es el velo
con que la noche tapa?* 10
*Una guarnecida capa
con que se disfraza el cielo.
Y para dar luz alguna
las estrellas que dilata
son pasamanos de plata,* 15
*y una encomienda la luna.
¿Ya comienzas desatinos?*

FLORO
RICARDO No, lo ha pensado poeta
*destos de la nueva seta,
que se imaginan divinos.* 20

FLORO
*Si a sus licencias apelo,
no me darás culpa alguna;
que yo sé quien a la luna
llamó requesón del cielo.*

(fin de sección simultánea bajo voz en *off*)

DUQUE Pero **pasando** a otro fin 35
no es mala aquella casada
que merece ser amada.

RICARDO ¿Cómo mala? Un serafín;
FLORO Pero tiene un bravo azar,
que es imposible sufrillo.

DUQUE ¿Cómo?

RICARDO Un cierto maridillo,
que toma y no da lugar. 40

FLORO Guarda la cara.
DUQUE Ése ha sido
siempre el más cruel linaje
de gente de este paraje.

En off. Entre todas estas mujeres contaba el Duque con algunas favoritas, de una de las cuales tuvo entonces un hijo que fue llamado Federico. Su madre, oprimida por gravísima enfermedad, no siguió con vida tras el parto, con gran sentimiento del Duque, quien se encargó del sustento y educación de su hijo bastardo.

DUQUE (en segundo plano, bajo la voz en *off*)
*El que la gala, el vestido,
y el oro deja traer,
tenga, pues él no lo ha dado,
lástima al que lo ha comprado,
pues si muere su mujer,
ha de gozar la mitad
como bienes gananciales.* 45

RICARDO *Cierto que personas tales
poca tienen caridad,
hablando cultidiabesco,
por no juntar las dicciones.
Tienen esos socarrones* 50
*con el diablo parentesco;
que, obligando a consentir,
después estorba el obrar* 55
(fin de sección simultánea bajo voz en *off*)

DUQUE Aquí pudiera llamar.
RICARDO Pero hay mucho que decir. 60

DUQUE ¿Cómo?
RICARDO Una madre beata
que reza, y riñe a dos niñas
entre majuelos y viñas,
una perla, y otra plata.

FLORO	Nunca de exteriores fio.	65
RICARDO	No lejos vive una dama como azúcar de retama, dulce y morena.	
DUQUE	¿Qué brío?	
RICARDO	El que pide la color; mas el que con ella habita es de cualquiera visita cabizbajo rumiador.	70
DUQUE	Rumiar siempre fue de bueyes.	
RICARDO	Cerca he visto a una mujer, que diera buen parecer si hubiera estudiado leyes.	75
DUQUE	Vamos allá.	
FLORO	No querrá abrir a estas horas.	
DUQUE	¿No? ¿y si digo quién soy yo?	
RICARDO	Si lo dices, claro está. <i>(Salen)</i>	80

En off: Se le dio a Federico el título de Conde y creció, por tanto, como convenía a hijo de tal señor, y para su formación se valió el Duque de un singular profesor al que todos conocían con el nombre de “Batín”, a quien encargó, siendo joven Federico, su tutela en los conocimientos de la vida, de las artes y de la ciencia.

BATÍN ¿Sabes tú?; que alguna vez
entre muchos caballeros
suelo estar, y sin querer
se me viene al pensamiento
dar un bofetón a uno, 940
o mordelle del pescuezo.
(El discurso prosigue bajo la voz en *off*)

En off: El Duque amaba y veneraba a su hijo y a causa de este amor nunca resolvió casarse ni preocuparse por las herencias de su Ducado, ya que confiaba que Federico, aunque “bastardo”, pudiera sucederle.

Si estoy en algún balcón,

*estoy pensando y temiendo
 echarme dél y matarme.
 Si estoy en la iglesia oyendo 945
 algún sermón, imagino
 que le digo que está impreso.
 Dame gana de reír
 si voy en algún entierro;
 y si dos están jugando, 950
 que les tiro el candelero.
 Si cantan, quiero cantar;
 (fin de sección simultánea bajo voz en *off*)
 y si alguna dama veo
 en mi necia fantasía,
 asirla del moño intento, 955
 y me salen mil colores,
 como si lo hubiera hecho.*

En *off*: Pero con el paso de los años, y estando el Duque en los comienzos de su vejez, se vio forzado y presionado por sus deudos y vasallos a reconsiderar su sucesión. Los que nunca se atrevieron a criticar, o censurar la vida tan poco digna de encomio que llevaba el Duque, temían ahora que un “bastardo” le sucediera, ya que podían desencadenarse grandes pleitos, conflictos y hasta guerras por su sucesión.

FLORO

Si bien dicen que esperaban
 tenerle por su señor;
 o por conocer **tu** amor,
 o porque también le amaban; 675
 mas que los deudos que tienen
 derecho a **tu** sucesión
 pondrán pleito con razón;
 o que si a las armas vienen,
 no pudiendo concertallos, 680
 abrasarán estas tierras,
 porque siempre son las guerras
 a costa de los vasallos.

*Canción en off: Déjame, pensamiento;
 no más, no más, memoria,
 que mi pasada gloria*

conviertes en tormento 200
y destos sentimientos
ya no quiero memoria, sino olvido;
que son de un bien perdido,
aunque presumes que mi mal mejoras,
discursos tristes para alegres horas. 205

En off: Los muchos principales señores de Ferrara y el conde Federico, que esperaba suceder a su padre, aguardaban a ver el fin de los razonamientos del Duque y adónde conducirían sus largas reflexiones.

DUQUE Yo confieso que he vivido 165
libremente, y sin casarme,
por no querer sujetarme,
y que también parte ha sido
pensar que me heredaría
Federico, aunque bastardo: 170
mas ya que casarme aguardo,
y que el Cielo a esto me envía,
todo lo pondré en olvido.

En off: Tomada tal decisión y tras el acuerdo de matrimonio, ordenó el Duque a su hijo ir a Mantua a recoger a su futura esposa.

Fin del prólogo.¹

~0~

BATÍN Excusar el peligro es ser valiente. 327
¡Ricardo! ¡Acudid! ¡Floro!

(*Entran Floro, Ricardo*)

RICARDO ¿El conde llama?
FLORO ¿Dónde está Federico? ¿Pide acaso
los caballos?
BATÍN Las voces de una dama, 330
con poco seso y con valiente paso,
le llevaron de aquí. Mientras le sigo,

¹ La obra comenzaría así en el verso 234.

llamad la gente.

(Vase **Batín**)

RICARDO ¿Dónde vas? Espera.
Pienso que es burla.

FLORO ¡No es burla te digo!
Porque suena rumor en la ribera 335
de gente que camina.

RICARDO Mal Federico a obedecer se inclina
el nuevo dueño, aunque a por ella viene.
Sale a los ojos el pesar que tiene.²



BATIN ¿Cómo te llamas?

LUCRECIA Lucrecia.

BATIN ¿La de Roma?

LUCRECIA Más acá. 435

BATIN Gracias a Dios no eres ella
que castidades forzadas
ya son diligencias necias.

LUCRECIA ¿Tienes mujer?

BATÍN ¿Por qué causa

lo preguntas?

LUCRECIA Por que pueda

ir a tomar su consejo.

BATÍN Herísteme por la treta.³ 445



CASANDRA ...que tan gran sujeto informa.

~~—Dicha ha sido haber errado~~

~~el camino que seguí,~~

~~pues más presto os conocí~~ 480

² Estos cambios responden a la reducción del número de criados a tan sólo Ricardo y Floro.

³ El intercambio entre Batín y Lucrecia acerca de Lucrecia y Tarquino fue reducido en escena. En general, la consigna de la versión en escena ha sido cortar o reducir las muchas referencias clásicas del texto, en su mayoría desconocidos por el público actual. Además, se ha preferido intentar que el texto sea directo en vez de entrar en divagaciones y referencias.

por yerro tan acertado:
 Cual suele en el mar airado
 la tempestad, después della,
 ver aquella lumbre bella,
 así fue mi error la noche, ————— 485
 mar el río, nave el coche,
 yo el piloto, y vos mi estrella:
 Madre os seré desde hoy...⁴



El marqués Gonzaga, Rutilio y criados

RUTILIO ————— Aquí, señor, los dejé:
 MARQUÉS ————— ¡Estraña desdicha fuera
 si el caballero que dices ————— 530
 no llegara a socorrerla!
 RUTILIO ————— Mandome alejar pensando
 dar nieve al agua risueña,
 bañando en ella los pies
 para que corriese perlas; ————— 535
 y así no pudo llegar
 tan presto mi diligencia,
 y en brazos de aquel hidalgo
 salió, señor, la Duquesa;
 pero como vi que estaban ————— 540
 seguras en la ribera,
 corrí a llamarte:
 MARQUÉS ————— Allí está,
 entre el agua y el arena,
 el coche solo:
 RUTILIO ————— Estos sauces
 nos estorbaron el verla. ————— 545
 Allí está con los criados
 del caballero:
 CASANDRA ————— Ya llega
 mi gente:
 MARQUÉS ————— ¡Señora mía! —
 MARQUÉS ————— ¡Aquí estáis, señora mía!⁵

⁴ La mayoría de los cortes en el texto se han hecho con idea de agilizar y que el texto siempre se dirija hacia la acción.



FEDERICO Señor Marqués, yo quisiera
 ser un Júpiter entonces,
 que, transformándome cerca
 en aquel ave imperial,
~~aunque las plumas pusiera~~ 565
~~a la luz de tanto sol,~~
~~ya de Factonte soberbia,~~
 entre las doradas uñas
 tusón del pecho la hiciera,
 y por el aire en los brazos, 570
 por mi cuidado, la vieran
 los del Duque, mi señor.⁶



CASANDRA Aciertas, Lucrecia, y yerra
 mi fortuna, mas ya es hecho:
 porque cuando yo quisiera,
 fingiendo alguna invención,
 volver a Mantua, estoy cierta 595
 que me matara mi padre,
 y por toda Italia fuera
 fábula mi desatino;
~~fuera de que no pudiera~~
~~casarme con Federico;~~⁷



MARQUÉS ¡Ea! ¡Nuestra gente venga
 y alegremente partamos!
~~del peligro desta selva!~~
 Parte delante a Ferrara, 610

⁵ Al suprimir el personaje de Rutilio, el Marqués entraría directamente en escena, con un nuevo verso al final para mantener la estructura del romance.

⁶ De nuevo, este corte se trata de agilizar y reducir referencias clásicas.

⁷ Se consideró que estos dos versos no hacían falta para comunicar la turbación de Casandra, y que además es demasiado pronto para considerar un casamiento al acabar de conocerse los personajes.

*derecho a mi sucesión
pondrán pleito con razón;
o, que si a las armas vienen,
no pudiendo concertallos,* 680
*abrasarán estas tierras
—porque siempre son las guerras
a costa de los vasallos—;
~~con esto determiné
casarme, no pude más.~~ 685*

AURORA
Señor, disculpado estás.
Yerro de Fortuna fue,
Señor, la grave prudencia...¹⁰



DUQUE ...palabra te doy de hacer
juntos seguidos los dos casamientos.¹¹ 755



DUQUE ¡Batín,
~~ponete esta cadena al cuello!~~
recompensarte deseo!¹²

(Entran *Floro, Ricardo, el Marqués Gonzaga, Federico, Casandra y
Lucrecia.*)

FLORO En este jardín, señora,
os tienen hecho aposento
por que seais recibida 810
en tanto que disponiendo
queda Ferrara la entrada,
que a vuestros merecimientos
será corta, aunque será
la mayor que en estos tiempos 815

¹⁰ El texto en itálica fue movido al prólogo, y utilizado por Floro como argumento para que el Duque decida enmendarse y casarse. El resto de cortes en el texto se deben a mantener las redondillas.

¹¹ Dado que esto no ocurre, generaba una inconsistencia: ¿por qué al principio del segundo acto no se han casado Federico y Aurora? Por ello, se decidió cambiar el texto, para implicar que la segunda boda nunca se celebró por motivos desconocidos.

¹² El verso se sustituyó para evitar utilería innecesaria.

que pienso que entreteneros
 es hacer la necedad 920
 que otros casados ~~dijeron~~ hicieron.
~~No diga el largo camino~~
~~que he sido dos veces necio,~~
~~y Amor que no estimo el bien,~~
~~pues no le agradezco el tiempo.~~ 925



BATÍN

*Dices bien, que alguna vez
 entre muchos caballeros
 suelo estar, y sin querer
 se me viene al pensamiento
 dar un bofetón a uno 940
 u mordelle del pescuezo.
 Si estoy en algún balcón,
 estoy pensando y temiendo
 echarme dél y matarme.
 Si estoy en la iglesia oyendo 945
 algún sermón, imagino
 que le digo que está impreso.
 Dame gana de reír
 si voy en algún entierro,
 y si dos están jugando, 950
 que les tiro el candelero.
 Si cantan, quiero cantar,
 y si alguna dama veo,
 en mi necia fantasía
 asirla del moño intento, 955
 y me salen mil colores
 como si lo hubiera hecho.¹⁶*



CASANDRA

...son en las noches iguales.
~~No los halla a dos casados~~
~~el sol por las vedrieras~~ 1015
~~de cristal, a las primeras~~
~~luzes del alba, abrazados~~

¹⁶ Este texto fue movido al prólogo para generar complicidad entre Federico y Batín.

	<p>con más gusto, ni en dorados techos más descanso halló; que tal vez su rayo entró, ————— 1020 del aurora a los principios, por mal ajustados ripios y un alma en dos cuerpos vio. Dichosa la que no siente...</p>	
	<p>∞</p>	
CASANDRA	<p>...el sentimiento que miras. 1310 Déjanos solos un rato, Batín, que tengo que hablar al Conde.</p>	
BATÍN	<p>(¡El Conde turbado y hablarle Casandra a solas! No lo entiendo.)</p>	
	<p>Vase</p>	
FEDERICO	<p>(¡Ay, cielo! En tanto — 1315 que muero fénix, poned a tanta llama descanso, pues otra vida me espera.)</p>	
CASANDRA	<p>Federico, aunque reparo...¹⁷</p>	
	<p>∞</p>	
CASANDRA	<p>...roto el freno de mis brazos. 1355 Como se suelta al estruendo un arrogante caballo del atambor porque quiero usar de término casto, que del bordado jaez ————— 1360 va sembrando los pedazos: allí las piezas del freno vertiendo espumosos rayos, allí la barba y la rienda, allí las cintas y lazos; — 1365</p>	

¹⁷ Para evitar esta interrupción en la escena para que Batín se vaya, ya se habría ido después del verso 1248.

	así el Duque, la obediencia rota al matrimonio santo, va por mujercillas viles, pedazos de honor sembrando: allí se deja la fama, 1370 allí los laureles y arcos, los títulos y los nombres de sus ascendientes claros; allí el valor, la salud, y el tiempo tan mal gastado, 1375 haciendo las noches días, en estos indignos pasos, con que sabrás cuán seguro estás de heredar su estado, o escribiendo yo a mi padre, 1380 que es más que esposo, tirano, para que me saque libre del Argel de su palacio; si no anticipa la muerte breve fin a tantos daños. 1385
FEDERICO	Comenzando Vuestra Alteza riñéndome, acaba en llanto su discurso, que pudiera en el más duro peñasco imprimir dolor. ¿Qué es esto? 1390 Sin duda que me ha mirado por hijo de quien la ofende, pero yo la desengaño que no parezca hijo suyo para tan injustos casos. 1395 Esto persuadido así, de mi tristeza me espanto, que la atribuyas, señora, a pensamientos tan bajos. ¿Ha menester Federico, 1400 para ser quien es, estados? ¿No lo son los de mi prima si yo con ella me caso, o, si la espada por dicha contra algún príncipe saco 1405 destos confinantes nuestros, los que le quitan restauo?

rendida a un sátiro o fauno.
~~Más alta será la luna~~
~~y de su cereo argentado~~ 1495
~~bajó por Endimión~~
~~mil veces al monte Latmo.~~
 Toma mi consejo, Conde,
 que el edificio más casto
 tiene la puerta de cera. 1500
 Habla y no mueras callando.¹⁸



CASANDRA Las ~~partes~~ **prendas** del Conde son grandes...¹⁹



...quiero dárselos de veras,
 favoreciendo al Marqués.
Que bien puede que después
Se despejen sus quimeras.

Rutilio y el Marqués

RUTILIO — Con el contrario que ves,
 en vano remedio esperas
 — de tus locas esperanzas. 1620

MARQUÉS — Calla, Rutilio, que aquí
 está Aurora.

RUTILIO — Y tú, sin ti,
 firme entre tantas mudanzas.

MARQUÉS Aurora del claro día...²⁰



AURORA (*Aunque es venganza amorosa,
 parece a mi amor agravio.*)
 Porque de dueño mejora,

¹⁸ Estos cortes se realizaron sencillamente para que la acción fuera más directa, y reducir la duración de la escena.

¹⁹ *Partes* fue sustituido por *prendas* para evitar connotaciones cómicas modernas.

²⁰ La terminación a la redondilla incompleta fue propuesta por Jesús Fuente.

os ruego que os la pongáis.



BATÍN	¿Qué banda? ¡Graciosa cosa! Una que lo fue del sol,	1735
	cuando lo fue de una sola en la gracia y la hermosura, planetas con que la adorna; y agora como en eclipse, del Dragón lo extremo toca.	1740
	Yo me acuerdo cuando fuera la banda de la discordia, como la manzana de oro de Paris y las tres Diosas.	
FEDERICO	Eso fue entonces, Batín,	1745
AURORA	pero es otro tiempo agora. Venid al jardín conmigo.	



BATIN	...los picos de la corona,	1760
	y, encrespando su turbante turco por la barba roja, celoso vencerle intenta hasta en la nocturna solfa, ¿cómo sufres que el Marqués...	1765



FEDERICO	a presumir te provocas. Entra, ve y déjame solo.	1790
	Entra y mira qué hace el Duque y de partida te informa por que vaya a acompañarle. ²¹	



CASANDRA	...tomar ejemplo del mal.	1855
----------	---------------------------	------

²¹ Se prefirió terminar la escena con una expresión de ira irracional de Federico dirigida hacia Batín.

	Éste es el Conde, ¡ay de mí! Pero ya determinada, ¿qué temo?)	
FEDERICO	(Ya viene aquí desnuda la dulce espada por quien la vida perdí. ¡Oh, hermosura celestial!)... ²²	1860
❧		
FEDERICO	<i>...sin vos, porque no os poseo.</i> Y por si no lo entendéis, haré sobre estas razones un discurso en que podréis conocer de mis pasiones la culpa que vos tenéis:-	1920
	«Aunque dicen que el no ser...	1925
❧		
MARQUÉS	Aurora, la muerte sola es sin remedio invencible, y aun a muchos hace el tiempo en el túmulo fenices; porque dicen que no mueren los que por su fama viven.	2115
	Dile que te case al Duque, que, como el sí me confirmes, con irnos los dos a Mantua no hayas miedo que peligros; que si se arroja en el mar, con el dolor insufrible de los hijos que le quitan los cazadores, el tigre, cuando no puede alcanzarlos,	2120
	¿qué hará el ferrarés Aquiles por el honor y la fama? ¿Cómo quieres que se limpie tan fea mancha sin sangre	2125

²² En la línea de suprimir apartes, estos textos de Casandra y Federico fueron cortados.

para que jamás se olvide, 2130
 si no es que primero el Cielo
 sus libertades castigue
 y por gigantes de infamia
 con vivos rayos fulmine?
 Este consejo te doy. 2135

AURORA — Y de tu mano le admite
 mi turbado pensamiento.

MARQUÉS — Será de la nueva Circe
 el espejo de Medusa,
 el cristal en que la viste.



BATÍN ...le han tenido sin paciencia. 2155
 Tú, Conde, el triunfo apereibe
 para cuando todos vengan,
 que las escuadras que rige
 han de entrar con mil trofeos
 llenos de dorados timbres. 2160

FEDERICO Aurora, ¿siempre a mis ojos...



BATÍN Al emperador Tiberio
 pareces, si no hay misterio
 en dividir a los dos.
 Hizo matar su mujer,
 y habiéndose ejecutado, 2210
 mandó, a la mesa sentado,
 llamarla para comer.
 —Y Mesala fue un romano
 que se le olvidó su nombre.

FEDERICO — Yo me olvido de ser hombre. 2215

BATÍN — O eres como aquel villano
 — que dijo a su labradora,
 después que de estar casados
 eran dos años pasados,
 «¡Ojinegra es la señora!» 2220

FEDERICO — ¡Ay, Batín, que estoy turbado
 y, olvidado, desatino!

BATÍN — Eres como el vizcaíno

que dejó el macho enfrenado
~~y, viendo que no comía,~~ 2225
 regalándole las cines,
 un galeno de rocines
 trujo a ver lo que tenía;
 —el cual, viéndole con freno,
 fuera al vizcaíno echó; 2230
 quitole, y cuando volvió,
 de todo el pesebre lleno
 —apenas un grano había,
 porque con gentil despacho,
 después de la paja, el macho 2235
 hasta el pesebre comía.
 —«Albécitar, juras a Dios»
 —dijo—, «es mejor que dotora,
 y yo y macho desde agora
 queremos curar con vos». 2240
 —¿Qué freno es éste que tienes
 que no te deja comer,
 si médico puedo ser?
 ¿Qué aguardas? ¿Qué te detienes?
 ¡Ay, Batín!, no sé de mí. 2245
 Pues estése la cebada
 queda, y no me digas nada.
 FEDERICO
 BATÍN
 Yo me olvido de ser hombre.
 FEDERICO
 BATÍN
 Se te olvida hasta tu nombre.²³



BATÍN ¡Ricardo, amigo!
RICARDO ¡Batín!
BATÍN ¿Cómo fue por esas guerras?
RICARDO Como quiso la justicia,
 siendo el cielo su defensa.
 Llana queda Lombardía, 2345
 y los enemigos quedan
 puestos en fuga afrentosa,
 porque el león de la Iglesia
 pudo con sólo un bramido

²³ De nuevo, el corte se trata de agilizar la acción en el tercer acto, consiguiendo un ritmo trepidante.

	dar con sus armas en tierra.	2350
	El Duque ha ganado un nombre que si mil mató Saúl, cantan por él las doncellas que David mató cien mil; que por toda Italia suena, porque ha sido tal la enmienda que traemos otro Duque.	
FLORO	Ya no hay damas, ya no hay cenas, ya no hay broqueles ni espadas, ya solamente se acuerda	2360
	de Casandra; ni hay amor más que el Conde y la Duquesa.	
RICARDO	El Duque es un santo ya.	
BATÍN	¿Qué me dices? ¿Qué me cuentas?	
FLORO	Que como otros con las dichas	2365
	dan en vicios y en soberbias, tienen a todos en poco, -tan inmortales se sueñan-, el Duque se ha vuelto humilde.	
RICARDO	Y parece que desprecia	2370
	los laureles de su triunfo; que el aire de las banderas no le ha dado vanagloria.	
BATÍN	¡Plega al cielo que no sea, después de estas humildades,	2375
	como aquel hombre de Atenas que pidió a Venus le hiciese mujer, con ruegos y ofrendas, una gata dominica,	
	quiero decir, blanca y negra!	2380
	Estando en su estrado un día, con moño y naguas de tela, vio pasar un animal de aquestos, como poetas,	
	que anda royendo papeles,	2385
	y dando un salto ligera de la tarima al ratón, mostró que en naturaleza la que es gata será gata, la que es perra será perra,	2390
	<i>in secula seculorum.</i>	

FLORO	No hayas miedo tú que vuelva el Duque a sus mocedades.	
	<i>(Vase Floro)</i>	
RICARDO	Y más si a los hijos llega, que con las manillas blandas las barbas más graves peinan de los más fieros leones.	2395
BATÍN	Yo me holgaré de que sea verdad.	
RICARDO	Pues, Batín, adiós.	
BATÍN	¿Dónde vas?	
RICARDO	Fabia me espera. ²⁴	2400
	<i>(Vase Ricardo)</i>	
❧		
BATÍN	Estaba escuchando nuevas de tu grandioso valor a Ricardo, que gran coronista de las Héctor de Italia te hacía.	
DUQUE	¿Cómo ha pasado en mi ausencia	2410
❧		
BATÍN	Milagro ha sido del Papa llevar, señor, a la guerra al gran duque Luis de Ferrara, y que un ermitaño vuelva. ¡Por Dios!, que puedes fundar orden monástica otra Camáldula. ²⁵	2445

²⁴ Se reproduce en su totalidad esta escena para indicar como se incorporó a Floro a la escena, anteriormente solamente de Batín y Ricardo, en parte para dar más protagonismo a Floro. En cualquier caso, se trató de indicar que Ricardo era un asesor militar del Duque y Floro un asesor político. Por eso, la asignación de texto trata de indicar esas dos personalidades, para ayudar a articular los dos personajes: el carácter calavera de Ricardo y la desaprobación de Floro.

²⁵ *Camáldula* fue reemplazado por otro término más explicativo para que se entendiera el chiste de Batín. Por otro lado, el nombre Luis fue suprimido al ser la primera y única vez que se nombra al Duque por su nombre. Parece una libertad por parte de Batín dirigirse al Duque por su nombre de pila.



DUQUE Éste viene cerrado, y mal vestido.
~~Un hombre me le dio, todo turbado~~
~~que quise detenerle con cuidado.~~²⁶



DUQUE ...que es hombre, y ella mujer.
 —¡Oh, fieras letras, villanas!
 Pero direisme que sepa
 que no hay maldad que no quepa
 en las flaquezas humanas;—————2505
 de las iras soberanas
 debe de ser permisión.
 Ésta fue la maldición
 que a David le dio Natán;
 la misma pena me dan,—————2510
 y es Federico Absalón.
 —Pero mayor viene a ser,
 cielo, si así me castigas,
 que aquéllas eran amigas
 y Casandra es mi mujer.—————2515
 El vicioso proceder
 de las mocedades mías
 trujo el castigo y los días
 de mi tormento, aunque fue
 sin gozar a Bersabé—————2520
 ni quitar la vida a Urías.
 ¡Oh, traidor hijo!, si ha sido...



DUQUE Ya de haberlo creído,
 si no estoy castigado, estoy **perdido corrido**.²⁷ 2635

²⁶ Estos dos versos no parecen necesarios, y quieren indicar demasiado el motivo destructivo de la carta. Se prefirió además mantener algo más el misterio de donde proviene la carta.

²⁷ Se reemplazó corrido por las connotaciones modernas de la palabra.



CASANDRA Al Conde, señor, debéis 2650
ese cuidado, no a mí,
que sin lisonja os prometo
~~que tiene heroico valor~~
~~en toda acción superior,~~
~~gallardo como discreto:~~ 2655
un retrato vuestro ha sido.



FEDERICO ¿Pues tú das voces así?
CASANDRA **Pues, perro, sin alma estoy.**

Entre el duque asechando

DUQUE (Buscando testigos voy:
—Desde aquí quiero escuchar,
que, aunque mal, tengo de oír,
lo que no puedo sufrir 2710
es lo que vengo a buscar).

FEDERICO Oye, señora, y repara...

...

DUQUE (Si aguardo, de mármol soy.
¿Qué esperáis, desdichas mías?
Sin tormento han confesado, 2740
pero sin tormento no,
que claro está que soy yo
a quien el tormento han dado.
No es menester más testigo,
confesaron de una vez; 2745
prevenid, pues sois jueces,
honra, sentencia y castigo.
Pero de tal suerte sea
que no se infame mi nombre,
que en público siempre a un hombre 2750
queda alguna cosa fea,
y no es bien que hombre nacido
sepa que yo estoy sin honra,
siendo enterrar la deshonra
como no haberla tenido, 2755

*que aunque parece defensa
de la honra el desagravio,
no deja de ser agravio
cuando se sabe la ofensa.)*

Vase

CASANDRA
FEDERICO

¡Ay, desdichadas mujeres!
**Todo lo que tú quisieres,
digo que haré, mi señora,
y esta palabra te doy.** ²⁸

∞

DUQUE

~~(¡Ay honor, fiero enemigo!
—¿Quién fue el primero que dio
tu ley al mundo? ¡Y que fuese
mujer quien en sí tuviese
tu valor, y el hombre no! ————— 2815
—Pues sin culpa el más honrado ———
te puede perder, honor,
bárbaro legislador,
fue tu inventor no letrado.
—Mas dejarla entre nosotros ————— 2820
muestra que fuiste ofendido,
pues esta invención ha sido
para que lo fuesen otros.)²⁹~~

∞

DUQUE

...la vida podrá mañana.

²⁸ Se prefirió no interrumpir esta escena con el aparte del Duque, sino dejarle en silencio e introducir los versos en itálica al final de la escena, verso 2776. Dramáticamente, sería muy difícil dejar en escena y en silencio a Federico y Casandra mientras el Duque habla. Los versos en negrito fueron movidos y adaptados para mantener la estructura de las redondillas. A continuación del soliloquio del Duque, tendría lugar una escena muda en la que entraría Casandra, encontrándose al Duque. El Duque se aproxima, la acaricia, y de repente la agarra y se la lleva forcejeando de escena. Después seguiría el texto con la entrada de Aurora y Batín.

²⁹ Puesto que el tema de honor no se trató en el montaje, se consideró que este discurso no hacía falta e introducía una temática de difícil comprensión para un público moderno.

Cincuenta mató Artajerjes
~~con menos causa, y la espada~~
~~de Dario, Torcato y Bruto~~
~~ejecutó sin venganza~~—————2895

las leyes de la justicia:
 Perdona, Amor, no deshagas
 el derecho del castigo
 cuando el Honor, en la sala
 de la Razón presidiendo,—————2900
 quiere sentenciar la causa.
 El fiscal Verdad le ha puesto...

...
 ¿pues para qué me acobardas?
 El viene, ¡ay, cielos, favor!



DUQUE ...Conde, y la vida le quita, 2950
ve y a mi enemigo mata.
~~que a la puerta de la cuadra~~
~~quiero mirar el valor~~
~~con que mi enemigo matas.~~



FEDERICO ...por ti, ¡ay, Dios!, mil estocadas.
 DUQUE Aquí lo veré. Ya llega,
~~ya con la punta la pasa:~~
 ejecute mi justicia
 quien ejecutó mi infamia.



MARQUÉS ...sin que la vida le quite. 2990
 DUQUE Ya con la sangrienta espada
~~sale el traidor.~~

Salga el Conde

FEDERICO ¿Qué es aquesto?
 Voy a descubrir la cara...



MARQUÉS ————— Vuelve a mirar el castigo
de su culpa.

DUQUE ————— Tente, aguarda
Marqués, porque para verle
llanto sobra y valor falta; ————— 3015
pagó la maldad que hizo
por heredarme.

BATÍN ————— Aquí acaba,
senado, aquella tragedia
del castigo sin venganza,
que, siendo en Italia asombro, ————— 3020
hoy es ejemplo en España.³⁰



³⁰ El final de la función fue una imagen de Federico y Casandra muertos con los demás mirando al público, terminando el texto en el verso 3011.