

# IGNACIO ARELLANO / EL CASTIGO SIN VENGANZA, OBRA MAESTRA DE LOPE DE VEGA

Es sin duda, *El castigo sin venganza*, una de las piezas de mayores vuelos trágicos en el amplísimo repertorio de Lope, y no sin merecimientos parece haberse puesto de moda en los últimos tiempos. Al montaje de Miguel Narros en el Teatro Español (1985) acompañaron una serie de exposiciones en un seminario de estudiosos, publicadas luego en un interesante volumen (1), y ahora ofrece la colección de Clásicos Castellanos una nueva y magnífica edición que viene, oportunamente, a mejorar el panorama editorial de esta tragedia que gozaba sólo de una edición moderna de garantía, hecha ya en 1970 (2).

Díez Borque, cuya conocida trayectoria científica garantiza la solvencia del trabajo que hoy comento, abre su edición con una extensa introducción de un centenar de páginas en la que se ocupa sucesivamente de los problemas textuales, la poética del gusto, los problemas de la verosimilitud, y otros, relativos a la obra. Recorre la situación textual, en la que destaca el manuscrito autógrafo fechado en Madrid el 1 de agosto de 1631, sin que haya que olvidar la edición suelta de Barcelona, 1634 (P. Lacavallería), con prólogo de Lope y dedicatoria a Sessa, ni la edición póstuma de la Parte XXI (1645), ediciones que reflejan textos quizá controlados por el poeta. De cualquier modo, la voluntad de Lope sólo nos consta en el caso del autógrafo y a él se atiene, con buen criterio, Díez Borque para la fijación de su texto (cfr. pp. 10-12). Repasa luego el editor algunas peculiaridades curiosas de *El castigo*, como son el hecho de haberse representado en la corte sólo un día, la distancia entre la escritura y la aprobación, la publicación por vez primera, contra su uso, en una suelta, y el extraño subtítulo que aparecerá más tarde «Cuando Lope quiere, quiere» (cfr. p. 12 y ss.), aspectos que han llevado a la crítica a pensar en razones de censura política (¿alusiones a Carlos, hijo de Felipe II?, ¿crítica a la vida de Felipe IV?) u otras vinculadas a la vida teatral, como supone Rozas, quien ve en estas circunstancias de la pieza un reflejo de la lucha contra Calderón y los jóvenes dramaturgos, en la que Lope habría querido mostrar su capacidad para la tragedia, rechazando el gongorismo para volver al recuerdo del conceptismo cancioneril (cfr. p. 14). Díez Borque dedica el segundo epígrafe de su estudio preliminar («El placer de lo extraordinario: de la comedia a la tragedia») a examinar la «pluralidad de expectativas» que ésta y otras piezas atestiguan como placer de lo extraordinario (p. 18): muchas obras, señala el estudioso, se organizan como *amplificatio*, variaciones del contraste entre lo que es, lo que debe ser y lo que aparenta ser: en el desenlace se impone el deber ser: de ahí que en *El castigo* no sea posible una recuperación feliz. El juicio y valoración de estos desenlaces y recuperaciones ha de inscribirse en el marco de los códigos de valores de la España del XVII, que son los que hacen verosímiles en la mente de los espectadores ciertas peripecias que tienen, por otro lado, la fascinación de lo extraordinario e inhabitual en la vida del espectador (pp. 19 y ss.). Esta insistencia en el marco ideológico, cultural y artístico, en que se sitúa la comedia, es, me parece, muy oportuna: a pesar de que metodológicamente suele ser lugar común la necesidad de evitar el anacronismo, en la práctica son muy frecuentes las lecturas e interpretaciones desde postulados erróneos. No sucede esto al presente editor, que no olvida en ningún momento las convenciones teatrales que sustentan la pieza lopesca. Especialmente interesante es, en esta línea, el apartado cuarto que se dedica a los problemas de la verosimilitud (pp. 34-43). En el asedio a los valores estéticos de la tragedia, resalta Díez Borque la dimensión atemporal, universal, «humana», por un lado, y, por otro, la dimensión «inhumana» de la tragedia, sometida a las limitaciones de un tiempo y sistema de valores. Ambas dimensiones estriban en una serie de aspectos que se van analizando sucesivamente en estas páginas. Concepto clave propuesto es el de la variabilidad del concepto de verosimilitud, que cambia según el horizonte mental del receptor. Para Lope y sus espectadores, *El castigo* entra en los cauces de la verosimilitud, aunque el desenlace hoy nos parezca no «trasplantable» a nuestra sociedad (p. 35). En el marco de convenciones lopescas, es posible que en el dilema amor paterno / honor se imponga el honor, y además con un artificio de raigambre maquiavélica que redobla para un espectador moderno la crueldad de la «inverosimilitud», pero que en el siglo XVII supone ejemplaridad en el cumplimiento extremo de la norma (pp. 35-36). Pero los valores universales que mantienen viva a la tragedia radican en otra serie de aspectos espléndidamente organizados por la sabiduría dramática



LOPE DE VEGA: *El castigo sin venganza*. Edición crítica de José María Díez Borque, Madrid, Espasa-Calpe, nueva serie de Clásicos Castellanos, 1987, 281 pp., 1.400 ptas.

(1) «*El castigo sin venganza* y el teatro de Lope de Vega». Ed. Ricardo Domenech, Madrid, Cátedra-Teatro Español, 1987.

(2) La de A. D. Kossoff en Madrid, Castalia.

del Fénix, fundamentalmente la gradación media, equilibrada, en la pasión de Federico y Casandra (que se justifica reiteradamente: juventud, abandono de la esposa, reclamo de la belleza); no hay aquí enamoramientos súbitos y mecánicos, sino duda, miedo, progresión, vacilaciones: rasgos que apuntan a la grandeza trágica (p. 38). Habría que insistir en este rasgo que tan pertinentemente pone Díez Borque de relieve: creo (habría que hacer una exploración amplia) que la gradación es precisamente uno de los principios constructivos más importantes en la tragedia (llámesela comedia seria, tragi-comedia...) de Lope (en general, en la tragedia del Siglo de Oro): bastaría, quizá, recordar este esquema y su eficacia en *El caballero de Olmedo* o *Fuenteovejuna*. La tensión que apunta a un clímax proporciona un tipo de suspensión diferente al de la comedia de capa y espada (y ahí, precisamente, podría haber otro elemento de discernimiento de géneros, cuestión que le parece a Díez Borque hartamente problemática, pero que pienso

habría que abordar con la mayor precisión posible y en relación con el horizonte de expectativas del espectador: cfr. pp. 19-20). La obra, señala el editor, y podemos suscribir sin reparos su opinión, es «una de las piezas mejor estructuradas [...] y con más altos vuelos formales» de las escritas por Lope (pp. 41-42): rica en contrastes efectistas, de ritmo creciente hacia el amor y la muerte, contenida en la gracia, oportuna en sus alusiones mitológicas y en las anécdotas y cuentos. En el epígrafe quinto («Estructura dramática y significado de *El castigo sin venganza*») se estudian, por núcleos de acción, éstos y otros elementos centrales: análisis hecho con penetración y maestría, que ilumina la estructura y el sentido de esta tragedia «al estilo español» como la llamó su inventor. Me permitiría aquí discrepar en la valoración negativa del matrimonio, anunciado en el desenlace, de Aurora y Carlos, que no me parece paréntesis ligero de poca congruencia: también se puede ver, paralelo a los intentos de despedida de Batín, como símbolo de la disgregación de la corte de Ferrara, y de la soledad total del Duque, que quedará sin mujer, sin hijo, sin heredero, sin la sobrina que iba a casar con Federico, abocado a un futuro vacío tras la destrucción presenciada.

En su conjunto, la introducción de la comedia es excelente, y sólo se lamenta la ausencia de las observaciones escenográficas (ya lo avisa el propio editor), máxime siendo éste un terreno que Díez Borque maneja con suma pericia.

En cuanto al texto de la comedia, los criterios sostenidos me parecen irreprochables. Las variantes no parecen demasiado significativas, pero completan útilmente el panorama textual. Las notas explicativas solucionan numerosas dificultades, y su concisión no estorba a su eficacia. Como en esto de las notas no existen reglas y siempre tiene el reseñista ancho campo para la propia subjetividad, a título solamente de sugerencias subjetivas apuntaré algunas observaciones al respecto:

1) Vv. 61-62: la «madre» y las «niñas» mencionadas, aunque por el contexto parece claro, quizá fuera conveniente anotar que revisten aquí el sentido germanesco: se refiere a una alcahueta y dos prostitutas.

2) V. 135: «¡Que esto escuche!»: Díez Borque, como Jones, prefiere «escuche», frente a otros editores, que leen «escuché». Según exige la rima (con «romperé», v. 134) en la redondilla, la buena lectura es «escuché», pretérito y oxítono.

3) Vv. 384-385: «tanto, que pude correr, / sin ser mar, fortuna adversa»: sería conveniente indicar la dilogía con el sentido marítimo de fortuna «tempestad»; y, de ahí, el uso de la frase hecha «correr fortuna», «Frase náutica que explica padecer tormenta la embarcación y peligrar en ella» (*Autoridades*).

4) Vv. 919-921: las palabras del Duque a Casandra «Que descanséis es razón, / que pienso que entreteneros / es hacer la necedad / que otros casados dijeron», que plantea ciertas dudas en los editores, se aclara recordando el motivo folklórico usual del novio que, turbado por la presencia de la novia, siempre dice una necedad cuando empieza a hablar con ella: si el Duque no deja descansar a Casandra no dirá necedad, pero la hará. Ver para este motivo, entre otros textos, Tárrega, *El Prado de Valencia*, vv. 456-460 (ed. Canet, Tàmesis Books, 1985, que no anota el pasaje): «Acá diz en gran verdad / que un hombre que se desposa / lo primero que a su esposa / le dice es gran necedad»; Tirso, *La celosa de sí misma* (ed. Maurel, Poitiers, 1981, I, vv. 1.210-1.216): «que si es

Lope de Vega.



IGNACIO ARELLANO / *EL CASTIGO SIN VENGANZA*, OBRA MAESTRA DE LOPE DE VEGA

(3) Algunas referencias a estas fuentes palaciegas, si bien relativas a Calderón, se pueden ver en el artículo de J. Lara Garrido, «Texto y espacio escénico. El motivo del jardín en el teatro de Calderón», *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*. Madrid, CSIC, 1983, pp. 939-954.

verdad / que amor al esposo obliga / que lo primero que diga / sea alguna necesidad»; o para Lope, Arco y Garay, *La sociedad española en las obras dramáticas de Lope*, Madrid, 1941-42, pp. 420-421.

5) V. 1.268: la fuente mencionada aquí no creo que remita a la fuente popular, escenario de ciertas peripecias, por ejemplo, en *La moza de cántaro*, ni a la fuente de la lírica tradicional (cfr. vv. 1.028-1.030), sino a la fuente del jardín cortesano: no apunta a escenario de amores de gentes de inferior condición, creo, sino al ámbito palaciego: cfr. la mención del jardín (3).

6) El cuentecillo del macho enfrenado de los vv. 2.223 y ss. no es sólo burla de médico o veterinario; es texto folklórico que usa Lope en otras comedias, y aparece en otras obras, como *La pícara Justina*. Ver Chevalier, *Cuentecillos tradicionales en la España del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1975, pp. 265-266.

7) El cuentecillo de la gata dominica, vv. 2.375 y ss., proviene, efectivamente, de una fábula de Esopo, la número 50 (ed. P. Bádenas y J. López Facal, Madrid, Gredos, 1978, p. 55), y Lope utiliza al menos cuatro versiones de la misma en distintas obras: ver Fradejas Lebrero, «Cuatro versiones de una fábula», *Notas y estudios filológicos* [1], 1984, pp. 7-11.

El interés de la edición reseñada incitaría a más cumplidas observaciones, que el espacio no me permite. Baste decir, para terminar, que se trata de un trabajo excelente, a la altura de la obra editada, este espléndido *Castigo sin venganza* cuya valía dramática puede afrontar el escenario crítico en este impecable texto que Díez Borque ha preparado.

I. A.—UNIVERSIDAD DE NAVARRA

## JOSÉ MARÍA DÍEZ BORQUE / TRADUCCIONES Y EDICIONES DE TEATRO CLÁSICO ESPAÑOL EN EL EXTRANJERO

Si nuestra literatura fuera lo que se edita, habitualmente, en las colecciones de clásicos de las editoriales comerciales, parca y pobre sería la imagen del pasado, quiero decir, la pervivencia de los clásicos. El peso de los libros recomendados, que lleva aparejada la expectativa de ventas en un momento de crisis editorial, reduce el panorama de las posibilidades de edición y, en consecuencia, la memoria literaria que la imprenta transmite. Repetidas hasta la saciedad las ediciones de los mismos textos, quedan en la sombra del inédito, del libro raro..., multitud de obras fundamentales para la historia de nuestra literatura, sólo recuperadas de cuando en vez con la pausada medida, a veces, de operaciones de prestigio. Otro tanto cabría decir a propósito del difícil equilibrio entre la «guía didáctica» y la edición crítica rigurosa. El panorama, aun con la simplificación que las afirmaciones generales suponen, no es halagüeño. Falta ese espacio editorial, apoyado claro, no constreñido por las limitaciones apuntadas.

Viene a cuento lo anterior no para hablar de la edición del teatro clásico en España, que a ello volveré en otra ocasión, sino para situar en su marco una serie de ediciones recientes de textos teatrales del Siglo de Oro fuera de nuestras fronteras; en este caso por editoriales de Inglaterra (Aris and Phillips; Liverpool University Press), de Canadá (Dovehouse) y Alemania (Reichenberger), dejando por ahora otras prestigiosas editoriales y colecciones fuera de España. Interesa centrar el problema, a la luz de unos cuantos textos recientes, en el doble aspecto de la traducción y de la edición crítica rigurosa de textos menos conocidos.

Repasando los catálogos de prestigiosas colecciones extranjeras de editoriales comerciales, comprobamos la muy limitada presencia de traducciones de clásicos españoles y, muy particularmente, de textos teatrales del Siglo de Oro. Por de pronto, esto

justifica y avala el interés de la empresa de alto alcance emprendida por Aris and Phillips y, en otro orden, por Dovehouse. En Aris and Phillips han aparecido ya las traducciones de *El burlador de Sevilla* (Edwards), *El condenado por desconfiado* (Round), *La venganza de Tamar* (Lyon), de Tirso de Molina, y de *No hay burlas con el amor* (Cruikshank y Page), de Calderón (1). Pero están en curso, o muy avanzadas, otras de Lope de Vega: *Fuenteovejuna* (Dixon), *El castigo sin venganza* (Davis), *Peribáñez* (Lloyd); de Calderón: *El gran monstruo los celos* (Mackenzie), *El pintor de su deshonra* (Pateron), *El gran teatro del mundo* (Pring-Mill y Jennings), *La cisma de Inglaterra* (Mackenzie y Muir). Me limito a mencionar textos teatrales del siglo XVII, que se enmarcan en una actividad editorial de mayor alcance: *Celestina* (Severin), Lorca, Quevedo, etc.

Sólo quiero detenerme en las características generales de la colección. Las ediciones son bilingües, ofreciendo un cuidado texto en español, con pertinentes notas de crítica textual en ocasiones, acompañado página a página de la versión en inglés, con lo que al lector, a la vez que se le facilita la comprensión, no se le priva del acceso directo a un cuidado texto en la lengua original. Las abundantes notas pueden así superar la mera explicación lingüística de significados, cubriendo las áreas habituales de la anotación de textos clásicos, por lo que estas ediciones vienen a interesar también fuera del círculo de los destinatarios iniciales, adquiriendo los textos un valor autónomo como

ediciones de la obra. A ello contribuyen también los estudios preliminares en los que, aparte de algunas explicaciones necesarias sobre la traducción o aclaraciones, se ofrece un panorama crítico con valor general, avalado por la especialización en teatro del Siglo de Oro de los hispanistas ingleses que se encargan de la labor.

Los textos teatrales españoles traducidos por la editorial canadiense Dovehouse se enmarcan en la serie Carleton Renaissance Plays in Translation, al frente de la cual están Beecher y Ciavolella, que desborda lo español para ofrecernos obras importantes de otras literaturas. Interesan aquí las traducciones de *El mayordomo de la duquesa de Amalfi*, de Lope de Vega, por C. Rodríguez-Badendyck, y de *Los Pasos*, de Lope de Rueda, por R. W. Listerman (se anuncia la de *El esclavo del demonio*, de Mira de Amescua) (2). En esta serie se da solamente el texto en inglés, pero acompañado de sucinta bibliografía, notas e introducción. El interés de esta colección es poner a disposición de un público amplio obras de nuestro Siglo de Oro, junto a otras importantes de la cultura europea del período, dentro de una actitud comparatista y superadora de limitaciones nacionales, lo que podría quedar sintomáticamente resumido en uno de los últimos volúmenes publicados por esta editorial: *Comparative Critical Approaches to Renaissance Comedy*, que alcanza a lo español, inglés, italiano...

Podrían traerse a colación aquí otras traducciones de textos teatrales del Siglo de Oro, pero me interesaba detenerme en el significado de dos colecciones recientes que con preferente dedicación se ocupan de ello.

Quiero aludir ahora al nacimiento, brillante en su primer libro, de una nueva serie: Textual Research and Criticism Series del *Bulletin of Hispanic Studies*. No son muchas las revistas que, en el desbordado panorama de las publicadas dentro del hispanismo, gocen del prestigio del *BHS* de la Universidad de Liverpool: riguroso, crítico, atento al detalle y cuidado de la impresión... Nace, pues, bien apadrinada esta nueva serie, dirigida por las profesoras Dorothy Sherman Severin y Ann L. Mackenzie, dedicada a la investigación textual y ediciones críticas. El primer texto aparecido es una excelente edición realizada por el profesor Ruano de la Haza de una obra poco conocida, pero muy interesante, de Calderón de la Barca: *El purgatorio de San Patricio* (3). Se trata de una edición crítica en el rigor exacto de la palabra, que significa un minucioso cotejo de textos, detenido estudio de relaciones, completo aparato de variantes y opción crítica. Quiero subrayar el rigor de esta edición, tanto para destacar su valor individual, como para apuntar el sentido y orientación de la serie que nace. Pero el texto de Ruano de la Haza no agota sus posibilidades —como ocurre no pocas veces— en la crítica textual, pues demuestra un amplio conocimiento de la bibliografía y sagacidad y finura interpretativas en las numerosas notas y en la amplia introducción. Junto a los epígrafes habituales (fuentes, fecha, versificación, etc.) encontramos el estudio de la escenografía y representación, con gráfico incorporado, que demuestra que el autor no se olvida, como es norma y uso, que está estudiando y editando teatro.

Estaría fuera de lugar, a estas alturas, resaltar la labor realizada por Editorial Reichenberger en el estudio y edición del teatro español de los Siglos de Oro. Pero no dejaré de decir que las ediciones críticas aparecidas hasta ahora ofrecen, en contraste con ese panorama de redundancia editorial a que aludía antes, textos menos conocidos de nuestros principales dramaturgos y textos de dramaturgos menos conocidos y estudiados (Lasso de la Vega, Claramonte, Zabaleta). La aparición casi simultánea de cinco nuevas



Lope de Rueda.

(1) Tirso de Molina, *The Trickster of Seville and the stone guest*. Ed. y trad. de G. Edwards, Warminster, Aris and Phillips, 1986, xliii+195 pp.; *Damned for Despair*. Ed. y trad. N. G. Round, Warminster, Aris and Phillips, 1986, lxxxiv+205 pp.; *Tamar's Revenge*. Ed. y trad. J. Lyon, Warminster, Aris and Phillips, 1988, 234 pp.; P. Calderón de la Barca, *Love is no laughing matter*. Ed. y trad. de D. Cruickshank y S. Page, Warminster, Aris and Phillips, 1986, xxxvii+201 pp.

(2) Lope de Vega, *The Duchess of Amalfi's Steward*. Ed. y trad. de C. Rodríguez-Badendyck, Ottawa, Dovehouse, 1985, 133 pp.; Lope de Rueda, *The Interludes*. Ed. y trad. de R. W. Listerman, Ottawa, Dovehouse, 1988, 118 pp.

(3) P. Calderón de la Barca, *El purgatorio de San Patricio*. Ed. de J. M. Ruano de la Haza, Liverpool, Liverpool University Press, 1988, 213 pp.

ÍNSULA 514  
OCTUBRE 1989

4