

LO TRÁGICO EN LOPE: *EL CASTIGO SIN VENGANZA*

Homenaje a Antonio Machado

I

El arte es para los pueblos una tentativa más de escapar del inexorable borrarse del tiempo. De la misma manera que busca el individuo perpetuarse en los ojos del otro o en la creación artística o literaria, busca la lengua repetidamente una forma que se renueve en constante cambio para no perderse. Ante la irrupción de lo extranjero se acrecienta a veces la fuerza y el esfuerzo. A base de novedades y en lucha contra el tiempo se crea y se recrea el alma persistente de la tradición. En cada artista, como en las facetas de un diamante, se reproduce la iluminación total de la época que cambia. Es el Renacimiento en Europa la más clara experiencia histórica de esta clase de renovación. Al empuje italiano y en la glosa de los clásicos redescubiertos se cuajan las nacionalidades —en el teatro, por ejemplo, más que en los géneros de gabinete— y florecen todas las manifestaciones del espíritu. Este nuevo ímpetu se estudia hoy en vasto diagrama y con especial reverencia, de Shakespeare a Racine, de Calderón a Molière. De todos los dramaturgos de estos siglos tan ricos, del Renacimiento y del Barroco europeos, ninguno más asequible, humano, contagioso, buen compañero que nuestro Lope nacional, y ninguno tan difícil de leer completamente. Las profundidades de otros, los símbolos grandiosos de Calderón, la amargura cómica de Molière, las sutilezas de Racine o la universalidad poética de Shakespeare presentan, sin duda, enormes dificultades a la lectura y la comprensión. Pero Lope, por lo mismo que nos resulta tan asequible, quizá sea el que se nos escapa más a menudo; y en vez de leer a Lope, leemos en él lo que queremos leer, muy a la española, y hasta se nos inventa que estamos leyendo en su obra una España que existe sólo en la imaginación lectora nuestra.

No nos dejemos arredrar por la posible equivocación. Es el error el único medio fecundo de lectura. Cuanto más acertada la vía, menos creadora. La lectura renacentista de los clásicos, que vestía a romano o griego de finos paños españoles o les daba la elocuencia de parlamento inglés o sutileza cortesana o parisi-

na, resultó más fecunda que la paciente erudición de otras épocas. Pero tampoco podemos, por supuesto, olvidar lo aprendido. Dentro de todas estas directivas contradictorias nos tendremos que poner a leer a Lope, no al Lope joven de cantos y cantares, no la explosión de galanura de sus rápidas comedias, sino al Lope de más de sesenta y ocho cansados años, que en agosto de 1631 firma el autógrafo de un drama que él mismo llama tragedia, como lo había hecho ya unas pocas veces en las mil rúbricas finales e iniciales de tantas obras dramáticas.

Está cansado Lope. Puede ser. "Pocos como él tendieron a teatralizar su propia vida"¹ y "no hay vida de escritor más documentada que la suya".² Pero claro que no hay relación inmediata entre su vida y la trama de *El castigo sin venganza*. Dramatizaba su experiencia Lope, no hay duda, pero también relataba las leyendas de España y los cuentos extranjeros, y daba forma a los más extraños asuntos mitológicos o folklóricos. Nada le era ajeno y en todo lo que tocaba ponía el acento de su españolidad y de su fervor. En este caso se le ocurrió dramatizar una historia de Bandello y "de una iracunda venganza personal, que era la historia en el cuento de Bandello, Lope ha hecho un castigo expiatorio sin venganza. No nos tentemos a interpretar esta variante del final como un mero pormenor localizado; es el entronque con todo el ideario de la honra y cambia el sentido del drama entero de arriba abajo. Es la nacionalización del drama en su constitución misma, y lleva consigo el transportarlo y elevarlo de aquel tono de ameno y licencioso pasatiempo que tenía en el cuento de Bandello al tono de la gran tragedia. El Bandello pone el cuento original en boca de una nieta del marqués vengador, que lo narra con elegante desenvoltura en una velada cortesana a unas damas y caballeros cuya misión en el mundo era la de procurarse los más refinados placeres del cuerpo y de la cultura intelectual. Lope presenta aquella lastimosa historia en su vivo desarrollo y ante su pueblo congregado en los corrales".³

En su debilidad de anciano ve su tiempo el dramaturgo, en su luz de Madrid, como a la luz italiana lo veía una joven al recordar a otro anciano, o a la luz de Sevilla, si es viejo el que

¹ EMILIO OROZCO DÍAZ, *Lope y Góngora frente a frente*, Madrid, 1973, p. 106.

² FRANCISCO A. DE ICAZA, *Lope de Vega. Sus amores y sus odios*, Madrid, s. f., p. 103.

³ AMADO ALONSO, "Lope de Vega y sus fuentes", *Thesaurus* (Boletín del Instituto Caro y Cuervo), VIII (1952), p. 11.

habla o aquel a quien se recuerda, padre viejo, o aún joven, y si tiene un hijo, como lo tenía Lope, o se quiere tenerlo y se teme el perderlo o el haberlo perdido, todo es cuestión de tiempo, de tiempo que va y viene de padre a hijo o a veces de hijo a padre: El tiempo, esa criatura nuestra que se ha ido apoderando de nuestro pensamiento y que, desde su invención se ha ido acaparando de nosotros más y más hasta "llegar a desarrollar un papel dominante en la vida de nuestro tiempo".⁴ Vería entonces Lope a su hijo desobediente y discolo y pronto a partir a un viaje del que no habría de volver. Hijos y padres envueltos en la madeja del tiempo, como los ve Antonio Machado en un soneto de *Nuevas canciones*:

Esta luz de Sevilla... Es el palacio
donde nací, con su rumor de fuente.
Mi padre, en su despacho. —La alta frente,
la breve mosca, y el bigote lacio—.

Mi padre, aún joven. Lee, canta, hojea
sus libros y medita. Se levanta;
va hacia la puerta del jardín. Pasea.
A veces habla solo, a veces canta.

Nuestra imaginación literaria se ha planteado innumerables veces todos los problemas de las relaciones fortuitas, los encuentros de amor y las lealtades y las traiciones que los siguen. Menos se han preocupado el artista y el crítico por las relaciones más estables, el amor filial o la ingratitud concomitante, digamos. Y aún menos nos ha atraído a su círculo candente el misterio del amor paternal. Por eso mismo se ha visto tan pocas veces lo que siente el Duque de Ferrara, y ha sido siempre Parisina o Casandra el centro de nuestra atención. El incesto o el castigo, venganza o no, y la psicología de la mujer enamorada son los imanes de interpretación de esta obra dramática.⁵

Si prestamos un poco de atención, sin embargo, no es difícil

⁴ HANS MEYERHOFF, *Time in Literature*, Berkeley, California, 1960, p. 36.

⁵ C. F. ADOLFO VAN DAM, en su "Estudio preliminar" a *El castigo sin venganza* (edición conforme al manuscrito autógrafo, Madrid-París-Groninga, 1928), insiste en considerar a Casandra la protagonista de esta tragedia.

ver que hay dos padres en *El castigo sin venganza*. Uno, el que había sido Lope, aquel de las inquietudes amorosas, como las define él generosamente, mal marido, lujurioso gobernante, aunque padre cariñoso siempre, extremado al imaginarse arrepentido de su casamiento por no dar pesar al hijo:

Si yo pensara, Conde, que te diera
tanta tristeza el casamiento mío,
antes de imaginarlo, me muriera.

(Acto, I, 1114-6)

El otro padre, no menos amoroso, es el que vuelve de la guerra, reformado. Es éste el que Lope hubiera querido ser, el que tantas veces había decidido ser. Aún joven — ¡cuánta tristeza en el tiempo nos da esta juventud con aún! — sereno, sabio, virtuoso, listo a darlo todo, a entregarle a su hijo el caudal del tiempo, el hoy y el todavía, en la maravilla de alegría que da el saberse dueño de todos los mañanas.

II

No se ha observado, creo yo, algo que salta a la vista.⁶ Lope recompuso todo el drama. Lo hizo dos veces, lo volvió a escribir en un rayo de iluminación al corregir unos pocos versos del final. En su autógrafo, tachado, hay un final distinto; el final que conocemos lo reemplazó. Esta corrección explica cabalmente todas las vacilaciones del título que los críticos, inclusive el editor Van Dam, comprenden tan mal. El hallazgo final, que cambia radicalmente el sentido del drama, hace necesario el título que lleva después de las vacilaciones y que define la tragedia y su sentido completo, como lo comprende Amado Alonso en la página ya citada, su sentido expiatorio, que Van Dam, pensando desde una cultura extranjera, no pudo comprender.

Pero hay más. El final descartado, no el que leemos, era más tradicionalmente español, o, digámoslo con sencillez, estaba más

⁶ Aun la interpretación de los críticos ingleses, sintetizada en el capítulo 4, "Late Plays: The Turn Toward Tragedy", sobre todo en las páginas 131 a 158, de DONALD R. LARSON, *The honor plays of Lope de Vega*, Cambridge, 1977, que es la que más se acerca a la realidad dramática, no se ha percatado de este detalle esencial de composición.

dentro de lo convencional de entonces, porque, después de todo, ¿quién puede decidir nunca lo que es español o tibetano? En el final que se le ocurrió primero al poeta, hablaba la costumbre:

Aurora, ¿cuál quieres más
ser Duque[sa] de Ferrara
o ir a Mantua con Carlos? ⁷

La posibilidad antigua, tradicional, española si se quiere, queda esbozada para recordarnos lo que es una comedia de honor, que termina en casamiento nuevo después de un castigo merecido y sangriento. Pero en el final de la tragedia, tachada ya la engorrosa tentativa de un casamiento nuevo para el Duque, no habla ya la costumbre, porque se le impuso a Lope la realidad imaginada de su personaje: el Duque de Ferrara que había creado resulta más vivo que sus lecciones de comediante. En él no hay lugar ya para el dolor o la alegría; está el Duque más allá de todo sentimiento.⁸ Vive, ha de vivir en adelante más allá de lo humano cotidiano, fuera del tiempo. Como otro personaje de una obra que Voltaire creía la obra maestra del espíritu humano, un sacerdote implacable y justo que había tenido que aceptar el derecho de muerte de su hijo, inocente en este caso, sigue viviendo sin tiempo al terminar su tragedia. Entre *Athalie* y *El castigo sin venganza* no hay, estamos seguros, ni la más mínima relación de tema o de preocupación histórica. Son avenidas distintas en distintas culturas, que han llevado a dos dramaturgos distintos a la trágica contemplación del tiempo abolido. Lo que hay es una íntima relación espiritual frente al misterio que nos hace temblar con el mismo terror trágico en el descubrimiento del dolor vengado del Duque de Ferrara y en el dolor inocente del profeta de Israel. Es algo que sólo la representación teatral en perfecta compenetración con el poeta nos puede hacer sentir. Y el que ha visto *El castigo sin venganza* y *Athalie* en representaciones acabadas, siente un parentesco inusitado en el temblor ante el mismo dolor absoluto. Por desgracia, poco se ha interesado la crítica erudita por la reacción inmediata a la obra de arte, sobre todo si es dramática, aunque —convengamos— captarla sería de mucho más interés estético que todas las conjeturas históricas o los intrincados estudios sociológicos. Lo que no impide que la atención

⁷ Adolfo Van Dam, *op. cit.*, p. 278, n. 2.

⁸ "He was past all mirth or woe", LORD BYRON, *Parisina*.

crítica se exacerbe y desvíe al tratarlas. En un caso, por ejemplo, cuando la grandeza de la obra de Racine se explica políticamente como parte de "la literatura progresista, con sus dos características de implacable realismo y de defensa de la inocencia oprimida",⁹ que parece no haber leído el hecho central del oprimido que va a pasar a ser tirano por voluntad divina. Otra desviación de la visión crítica se nos ofrece en la muy zarandeada creencia en el poco éxito de la obra de Lope porque se representase una sola vez —hecho común en la época— y la posibilidad, remota por cierto, de que se la leyera en clave con el príncipe don Carlos y la reina Isabel en la imaginación del público.

No hay que tratar de hacer de Lope el Beaumarchais del siglo XVII. La verdad es que Lope publica la tragedia poco después de su representación porque considera que se la debe a un público ávido. Quizá, aceptemos la conjetura, la misma intensidad del drama lo hace difícil en el escenario, sobre todo si el ambiente es poco propicio.

El crítico de hoy no puede disculparse con la ignorancia del porvenir, de la misma manera que disculpamos a Lope su ignorancia del marxismo. Lo profético y lo histórico se mezclan en nuestras mentes. Aún así, difícil resulta aceptar la intromisión marxista en la lectura de Racine. Algo nos está pasando, distinto de lo que era para el dramaturgo del Renacimiento el hacer de un romano su contemporáneo —por falta de sentido histórico— o de comprender a un duque italiano como si fuera castellano o andaluz, padre cariñoso en su patio de Sevilla. Lo que nos pasa, casi monstruoso en su novedad, nos lleva a leer en el Duque o en el sacerdote de *Athalie* una abstracción política, una especie de mesías social sin nombre y sin personalidad, que nos salvará no con ideas o emociones, sino con una utopía de organización política en la que el crítico y sus amigos sabrán gobernarnos. La infamia de la utopía socialista no es, no puede serlo, su carácter político o su poder social, sino su aplicación como creencia a la interpretación de la obra literaria, con tanta falsa compasión por la pobreza del proletariado y tan profundo olvido de la naturaleza triste o trágica del destino humano.

Entendámonos: el pensamiento que espera el milenio hasta el año 999 y se equivoca, el que espera la Resurrección y desespera, el que se refugia en *ismos* venideros, proyectando el pasado bualista al futuro marxista,¹⁰ como fórmula constante, ya que apa-

⁹ LUCIEN GOLDMAN, *Racine*, Paris, 1957 y 1970, p. 134.

¹⁰ En una obra maestra de antropología, se concluye, en unas páginas

rece en diferentes aspectos a través de la historia, se podría definir, a falta de mejor adjetivo, como pensamiento mesiánico. Para darle más horizonte al concepto, se podría aplicarlo, con ciertas diferencias, a la tragedia clásica, por ejemplo, en el *Orestes* de Esquilo. No nos promete Esquilo en su trilogía una sociedad mejor organizada para cuando la gobiernen los sabios de nuestra amistad ni la venida de un salvador sin nombre. Lo que nos trae, sí, es la viva experiencia del futuro civilizado y civilizador de la ley en un pasado ya conocido y del cual se enorgullecía su alma ateniense. En este sentido, era a menudo la tragedia griega una visión iluminada de la grandeza humana en el personaje individual o en la sociedad organizada. Y Lope o Racine podían también pensar, naturalmente, y sin duda lo hacían, dentro de una tradición mesiánica —son claras en ambos dramaturgos las creencias religiosas que no se pueden confundir con creencias distintas de orden político que no existían entonces—, aunque, por otra parte, en la visión religiosa de un dramaturgo se pueden dar consecuencias de orden político y filosófico que lo lleven a condenar o a aceptar los regímenes de gobierno que lo rodean.

Pero hay que reservar los confines de cada obra dramática para la comprensión del pensamiento que ocurre en ella. Hay que comprender cada obra en función de sus temas, y cada género en función de sus formas, y cada autor en función de su momento histórico. Dejemos la tragedia francesa, a la que no le faltan exégetas y defensores que la salven de la contaminación de la crítica, y volvamos a Lope. Nadie nos ha maltratado todavía *El castigo sin venganza* como obra socialista, aunque no andamos lejos, quizá porque era más fácil dedicarse a hacerlo con *Fuenteovejuna*. El peligro aquí es distinto. Se ha tratado de relegar no sólo esta tragedia, sino todo el teatro español, quizá todo el Siglo de Oro, a lo provinciano o nacional. Tanto que aun la interpretación iluminada y sutil de Amado Alonso nos amenaza con la posibilidad de restringir el alcance de la tragedia y de dar pie a que se le niegue presencia universal y a que se insista otra vez en que, en Lope, *El castigo sin venganza* es otra comedia, otro ejemplo entre tantos, producto español para españoles, española sangrienta y cruel, que los refinados espíritus extranjeros, tan ajenos al crimen individual o social, tan poco guerreros o

tristemente cómicas, mezclando budismo y marxismo para confusión y vergüenza del pensamiento moderno. Hablamos, ¡ay!, de CLAUDE LÉVI-STRAUSS, *Tristes Tropiques*, París, 1955.

conquistadores, no pueden ni aceptar. Tal hipocresía, en medio de los crímenes sangrientos del siglo xx, se da en el editor holandés Van Dam ya mencionado y en críticos recientes que parecen no darse cuenta del efecto del final de una tragedia de Shakespeare en el que no se salva nadie —veneno, horca, espada—, no menos abrumador por cierto que el de un drama español o griego. No permitamos que se nos mancillen las muertes necesarias del Conde y de Casandra en nombre de teorías y formas de pensar totalmente ajenas a la forma estética que usa Lope.

De hecho, para interpretar la obra trágica, es a menudo necesario recurrir a una forma de pensamiento contraria a la fe mesiánica de moda hoy en el marxismo, quizá como contrapeso a una carencia epidémica de fe religiosa. Lo contrario del pensamiento mesiánico sería aquella forma que no espera una aurora rosada o roja, sino que acepta y postula desastres finales; sería esta forma de pensar —digámoslo otra vez con vocablo bíblico— el pensamiento apocalíptico. No se le puede negar existencia o realidad a esta forma de pensar contraria a la anterior. Sostener, como se hace a veces, que es preciso una afirmación del espíritu, una creencia mesiánica, para producir una obra trágica, es negar tanto a Sófocles como al Shakespeare de *King Lear*, como a Lope, al menos al Lope de *El castigo sin venganza*. No veo cómo podemos eliminar de nuestra visión de lo trágico precisamente la obra que Lope denominó tragedia y que sentimos hoy más trágica, aparte de las teorías. Si hay contradicción, será necesario reformar las teorías, nunca rechazar la obra de arte.

III

Nuestro concepto de la tragedia es en parte invención romántica. El hecho artístico, en cambio, es definitivamente de existencia clásica. Nuestra obsesión por definir, aristotélica quizá, nos hace a menudo traicionar los hechos para encasillar las ideas. Si volvemos a la *Poética*, la tragedia que nos define Aristóteles, la acción dramática con su imitación y sus efectos de “limpiar el ánimo de las pasiones por medio de la compasión y del miedo”,¹¹ se abre a tantas interpretaciones, que no nos circunscribe la tragedia griega diferenciándola de las formas aproximadas que la si-

¹¹ LÓPEZ PINCIANO, *Philosophia antiqua poetica*, Ed. de Alfredo Carballo Picazo, Madrid, 1973, I, p. 176.

guieron. Para empezar a ubicar lo español en el cuadro europeo general y para reivindicar para *El caballero de Olmedo*, la *Adversa fortuna de don Alvaro de Luna*, *El Burlador de Sevilla* o *La vida es sueño*, así como para *El castigo sin venganza*, su puesto en el concierto de naciones y en la historia de la tragedia, tendremos que recordar que en España la imitación de Esquilo y la lección de Sófocles y Eurípides y la de Séneca eran tan comunes como en el resto de Europa, al menos desde Boscán, aunque se hayan perdido traducciones y olvidado documentos.

Cada país, cada lengua, cada corte, a su manera, restaura en el Renacimiento la unidad de la cultura europea al dilucidar las variedades y fijar las lenguas modernas. Puede parecernos paradójico que las constantes relaciones de formas variadas sean las que determinan la unidad de la cultura occidental, separada entonces de culturas orientales o primitivas, si quiere denominárselas de esta manera. Si tomamos *El castigo sin venganza* como ejemplo de síntesis y exponemos la tragedia a la crítica, sin olvidarnos que ha puesto Lope el motivo de la honra y su secreto, muy español, donde Bandello no lo requería, veremos que al reducir el macrocosmos de sus intereses filosóficos y religiosos a los confines de una familia y su destino, realizaba lo que requería la tradición griega. El *oikos* que informa el mito y la tragedia de los Atridas, con su maldición ancestral, tenía que transformarse en el ambiente religioso de Lope en el hogar cristiano con sus preocupaciones morales, sus crímenes nuevos y sus maldiciones y puniciones eternas.

El Duque, entonces, tiene que dar pábulo a la acción y ser responsable pecador para que se precipite el desastre. Y para acabar tiene que haberse convertido y salvado para perderse otra vez. El crítico moderno puede creer que ha observado una falta en el dramaturgo porque no encuentra en la obra una explicación psicológica o psicoanalítica que nos haga aceptar la conversión del Duque. Pero lo único que nos interesa verdaderamente en la obra es la conversión dramática, que es fulminante, clara, y —lo que es más— está dentro de lo imaginable en el dramaturgo y su público. El asombro de los personajes en la escena, sobre todo la reacción de Batín, nos asegura la verdad dramática, que es lo que importa. Si no fuera esto suficiente, habría que añadir la transformación moral que resulta de la función religiosa y bélica del nuevo puesto que ocupa el Duque como defensor de la fe. Créase o no en nuestra sociedad de escépticos, sabía Lope por experiencia propia, y lo aceptaba su público, que el

ejercitar los deberes de un puesto confiere una personalidad nueva, una adaptación al ser que se quiere ser en virtud del cambio.

No sólo hemos de ver entonces en *El castigo sin venganza* lo español del tema de la honra, sino también lo universal de la tragedia inevitable en su terror. Nos queda por determinar todavía si para nosotros puede este drama ser más que la suma de un cuento italiano, una forma convencional del teatro del Siglo de Oro y la herencia del signo trágico del mundo clásico, es decir, si tiene la vibración única de lo vivido en poesía que renace para cada lector nuevo o espectador incauto con vida propia: lo que diferencia para el hombre agobiado del siglo xx la realidad poética vigente de la carga libresca de sus bibliotecas aglomeradas, la intensidad con que reaparecen los ojos del padre en el soneto de Machado:

Sus grandes ojos de mirar inquieto
ahora vagar parecen sin objeto,
donde puedan posar, en el vacío.

Ya escapan de su ayer a su mañana,
ya miran en el tiempo, ¡padre mío!,
piadosamente mi cabeza cana.

El tiempo es el que nos devora. Ya sea el tiempo pasado, que no queremos recordar, o el futuro, que nos espanta imaginar. Y es en el transcurso del tiempo donde hoy, que había sido todavía, ayer que ya no puede serlo, y mañana que va a volver en su busca, se confunden. El tiempo como concepto o preocupación ha ido alcanzando en nuestros días un papel cada vez más prominente en la vida y un lugar más obsesionante en la literatura de este siglo de muerte acelerada. La obra de Antonio Machado es sólo un ejemplo, quizá el más emocionante, de una sensibilidad a nervio desnudo de este siglo y de este tiempo.

Sin embargo, habrá que convenir también que no es patrimonio único de este momento el concepto y la emoción del tiempo, y que su presencia no andaba lejos de la mente del escritor del siglo xvii cuando se enfrentaba con su muerte inmediata y necesaria. Lope, que había sido el portavoz de una época, tiene casi sesenta y nueve cansados años y una larga vida auestas. Se ve a sí mismo en el Duque de Ferrara, cuyas inquietudes juveniles se parecen tanto a la suyas y se lee en su retrato: "sus grandes ojos de mirar inquieto". O quizá es así como cree él que su hijo,

el que va a perder pronto en un accidente cruel, o sus otros hijos, sus hijos poéticos en siglos venideros o en el nuestro, van a ver su alma en su obra. Es éste el padre cuando se siente profeta, ya que sabemos proféticamente que la vida se acaba un día en vejez caduca tanto para el padre como para el hijo.

Es en *El castigo sin venganza* donde Lope se enfrenta con el tiempo que se le acaba. Se le acaba no sólo porque él es un anciano que se flagela para escaparse del tiempo a la eternidad, sino también porque tiene que aprender que los frutos presurosos de su generosa vida eran también —¡qué difícil es reconocerlo!— frutos del tiempo que el tiempo se va llevando. Como el padre que ve en el tiempo la cabeza cana del hijo niño o la muerte del hijo asesinado, contemplaría Lope ya el fin de todos los tiempos en la muerte de sus niños. ¿Se acusaba acaso del delito de haber dado nacimiento a lo que tiene que morir? Muy bien sabe el sacerdote —¿escribe el sacerdote de hoy o el inquieto dramaturgo de ayer?— que está muy cerca el pecado de dar vida del pecado de dar muerte, cuando se lo ve en la perspectiva del tiempo. Todo es culpa en el tiempo, como el profeta al fin de *Athalie*, cargado con la conciencia de la muerte de su hijo, como el padre en el tiempo de Antonio Machado, el padre al ejecutar su castigo sin venganza, puede ver muerte y vida, el dar muerte y el dar vida, como el único pecado, la única culpa, la culpa y el pecado del estado puro del tiempo en que ya no caben alegría, dolor o remordimiento.

BERNARDO GICOVATE

Stanford University, California.

