



Juan Manuel Rozas

# **Texto y contexto en «El castigo sin venganza»**

2003 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

**Juan Manuel Rozas**

## **Texto y contexto en «El castigo sin venganza»**

En cuanto a su difusión, *El castigo sin venganza* presenta cuatro anomalías, o al menos cuatro rasgos específicos, más que sorprendentes vistos en conjunto, si la comparamos con la circulación que tuvo en general el teatro de Lope.

1.º El autor se vio obligado a declarar al «Señor Lector» que «esta Tragedia se hizo en la Corte sólo un día, por causas que a v. m. le importan poco». No vale decir que los dramas en el siglo XVII se representaban solamente uno, dos o tres días, lo cual es verdad. Lo que resulta pertinente es destacar que Lope, aun sin querer entrar en detalles, como veremos, enojosos para él, nos avisa de que algo anómalo pasó y que tuvo una causa.

2.º Entre la fecha de su terminación (el autógrafo está datado el 1 de agosto de 1631) y la de su censura para representarla (9 de mayo de 1632) pasaron más de nueve meses. No importe que otras obras tardaran más en obtener el permiso, porque muchas tardaron mucho menos, incluso una semana. Obra tan importante por el contexto en que se escribe, principal tema a dilucidar en este trabajo, interesaba mucho a Lope darla a conocer cuanto antes, por lo que, conociendo sus habilidades ante la censura de comedias y libros -en esa época encuentra «casualmente» como aprobantes a sus mejores amigos, empezando por Valdivielso-, resulta en este caso pertinente el tener en cuenta el retraso de la censura en casi un año.

3.º La publicó, contra su uso, en primera edición, en una suelta en 1634. Y con un prologo, si breve, fundamental, verdadero manifiesto lleno de seguridad en sí mismo, muy lejano del escurridizo *Arte nuevo y del pequeño arte nuevo* que es la *Epístola a Claudio*. Y dedicado al Duque de Sessa, de forma rotunda, al que, asombrosamente, no le dedicó antes tanto como era de esperar, siendo su señor, al tiempo que ahora, en el mismo año, le destinaba las también conflictivas *Rimas de Burguillos*. Y las editó en Barcelona, lejos de la censura de Castilla, algo inusual en él, apareciendo con una aprobación verdaderamente apoloéticas.

4.º Más tarde, se publicó con un subtítulo sorprendente y ajeno al tema de la obra, *Cuando Lope quiere, quiere*, alusivo al mérito especial de la comedia y a una intención especial del autor al escribirla.

Ninguna obra de Lope presenta en su circulación estos caracteres tan llamativos y aun misteriosos. A la vista de ellos, los ya abundantes y excelentes críticos y editores que el drama ha tenido, han sospechado, no sin fundamento, problemas de censura para el texto. Y los han achacado al argumento de la obra: porque reflejaba el tema del príncipe don Carlos

y Felipe II; porque presentaba y criticaba la inmoralidad de un poderoso, en realidad, en función teatral de la comedia lopista, un rey, pues tal es en el sistema de Lope, el Duque de Ferrara.

Estas explicaciones, en parte desmontadas por Kossoff, no han convencido definitivamente a nadie. Todo censor culto de la época sabía que la obra no reflejaba el tema de don Carlos, sino que procedía, directa o indirectamente, de una novela de Bandello y, si acaso, aunque creo que Lope no dio mucha importancia a esto, se relacionaba con la historia bíblica de la familia de David. La posible censura a un poderoso, tema que verdaderamente existe en la obra, como mostró Wilson, no parece ser la causa del conflicto con la censura, pues se guarda el decoro para la grandeza, se sigue un texto no inventado por Lope, se desarrolla fuera de España, y no es más grave lo que se dice, siendo tragedia, que lo que hay en otros dramas del siglo XVII.

Tendremos, pues, que buscar otro conflicto más concreto y real que explique esas cuatro anomalías o especificidades en la circulación de la obra, y tal vez, resuelto este misterio, podamos entender la calidad estética de ella: su tragicidad y cuidada sicología, y el acercamiento constructivo a los dramas sangrientos de Calderón.

Para ello he intentado leer ciertas alusiones del texto, no entendidos (mejor dicho, ni sospechados hasta ahora), y encontrar a quién satiriza en ellos en relación con el contexto, realmente angustioso, del Lope de 1630 a 1635, es decir, en lo que vengo llamando el «ciclo de senectute». O sea, sus conflictos ante las puertas, cerradas para él, de Palacio y con la nueva generación de poetas y dramaturgos que él llamó los «pájaros nuevos», nacidos -con Calderón a la cabeza- hacia 1600, y que hacia 1630 empezaban a dominar la escena, en los corrales y, sobre todo, en Palacio, mientras que Lope perdía fuerza, hasta el punto de declarar en 1630 que le habían silbado dos comedias y que quería dejar el teatro. Las comedias de los jóvenes encerraban tres novedades, aunque siguieran en lo fundamental el sistema de Lope, qué a este le eran ajenas y aun odiosas: un gongorismo, si de segunda mano, declarado; una tendencia a filosofar y estructurar ciertos temas, a veces ya trazados por Lope de forma más lírica y épica, con un mayor sentido de lógica dramática; y una preocupación escenográfica, en torno a los autos sacramentales y al teatro palaciego, en el que Lope no había querido, tal vez acorde con los tiempos, entrar. El primer punto no hace falta explicarlo, el segundo y tercero quedan explícitos en varios textos de Lope, como en la Epístola a Claudio y en sus prólogos, con frases como «metafísicas violencias / fundado en apariencias» y «poetas de albayalde».

Febo y Ricardo

La primera escena mayor (vv. 1-233), brillantemente analizada por Wilson, previa a la iniciación de la acción con el encuentro entre Federico y Casandra, es fundamental como planteamiento del tema profundo de la comedia: muestra al Duque de Ferrara, tal como ha

sido en su vida de soltero, ahora que va a casarse: un personaje nada ejemplar. Para ello, Lope monta esta escena como una juerga nocturna fracasada. Un intento de buscar para el poderoso una dama fácil, proyecto que falla estrepitosamente y que sirve para presentarnos la personalidad del Duque y también la de sus dos acompañantes, Febo y Ricardo.

Pero a este tema central se unen, a través de toda la escena, con insistencia y claridad meridiana, tres asuntos, incidentales a primera vista, que parecen el simple ropaje del diálogo y que, como vamos a ver, están elegidos por Lope con todo cuidado y cautela: el honor de ciertos maridos, la poesía culterana y el talante moral de la comedia nueva.

Febo y Ricardo son dos criados, no domésticos, sino más bien gentileshombres de compañía. En cierto sentido, consejeros. Sabido es que el concepto de criado en la comedia lopista es una función cuya realidad social depende de la altura social del señor. La acción en que están envueltos los dos, la de ayudar al Duque en sus correrías nocturnas, es amoral. Pero la actitud de ambos, analizada con detalle, es muy diferente en grado, y, como resultado, son incluso contrarias.

Lo primero que llama la atención es la diferente participación en el diálogo y en la acción de ambos servidores. Mientras que Ricardo habla en 28 ocasiones -tantas, casi, como el Duque, que lo hace en 31-, Febo sólo interviene en 12 ocasiones. A primera vista, pues, la situación de Febo es de cierta reserva en la aventura nocturna, y en algún sentido, que ahora comprobaremos, reflexiva y espectadora. La voz cantante la llevan el Duque, como es normal, y Ricardo, que siendo un personaje, en teoría, de igual función e importancia que Febo, debería alternar, paralela y equilibradamente con él, sus intervenciones, según la habilidad de Lope, cuando cuida una obra, dentro de su sistema de diálogos. Pero no es así: Ricardo es el servidor y consejero que lleva la iniciativa, para mal del Duque y su moralidad, en toda la escena. Esto no se percibe si no se pormenoriza el número de intervenciones y lo que cada una semánticamente y estilísticamente quiere decir.

Febo habla, como se ha dicho, en 12 momentos. Todos ellos -excepto dos, un poco más extensos- son muy breves: un solo verso («rumiarse siempre fue de bueyes», o «será remedio casarte») o, incluso, menos («guarda la cara», o «extremada»). Nótese que de forma muy sentenciosa. Estas intervenciones se dividen en tres grupos. La primera y la sexta están en la línea de la inmoralidad de la aventura; pero la tercera, cuarta, quinta, séptima y octava, por el contrario, muestran una actitud moralizante y juiciosa, opuesta a la de Ricardo, aun de forma directa; y la segunda, novena, décima, undécima y duodécima son juicios literarios, razonables y en total coherencia con lo que el propio Lope pensaba.

Su primera intervención sí está al servicio de la aventura nocturna. Cuando Ricardo, refiriéndose a alguna trastada que han hecho y que no se especifica, pues se ha realizado antes de empezar la obra, dice «¡Linda burla!», Febo subraya: «Por extremo» (v. 1). Febo no lleva la iniciativa, pero asiente. En su sexta intervención, cuando no les abre la puerta la cortesana Cintia, Febo, aunque tal vez pacificador, pues lo pospone para la noche siguiente, apoya, más servil que ardoroso, por una sola vez, las aventuras del Duque:

Para la noche que viene,

si quieres, yo romperé  
la puerta.

(vv. 133-135)

Ninguna objeción podemos hacer en cuanto a la moralidad del resto de sus intervenciones con respecto a la juerga nocturna en las que se muestra censor y satírico de la sociedad: contra ciertos maridos sin honor que aceptan dádivas de los poderosos y luego quieren preservar a sus mujeres de estos; contra los abusos del lenguaje de los discípulos de Góngora, y a favor de la moralidad de la comedia nueva. Sus dos únicas intervenciones largas muestran este carácter. La cuarta dice:

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.

(vv. 44-50)

El sarcasmo y la dura sátira de estas palabras serán entendidos plenamente después, al encontrarse el destinatario. La otra intervención un poco extensa, la séptima, es un ataque a Ricardo, al que le echa claramente las culpas de la situación vivida, y tiene un gesto tan moralizador como de buena política:

Ricardo la culpa tiene,  
pero, 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 deste engaño.

(vv. 136-146)

Estos dos últimos versos dan al parlamento un sentido general y emblemático, no ajeno a situaciones reales de la comedia barroca, pero cercano a los libros de educación de nobles y príncipes. Si a esto añadimos otras intervenciones, señaladamente la que da solución a todo el problema moral de la escena y de la vida del Duque:

Será remedio casarte.

(v. 174)

podemos conjeturar, por su laconismo, su falta de acción positiva y por el valor concreto de estas sentencias, que la actitud de Febo es relativamente responsable, lo que se verá más claro al examinar la de Ricardo.

Las opiniones de Febo sobre literatura son coherentes con las ideas del propio Lope. Su segunda intervención es una sátira de Ricardo, que ha hablado como los poetas culteranos:

No lo ha pensado poeta  
destos de la nueva seta,  
que se imaginan divinos.

(vv. 18-20)

Kossoff, en su excelente edición, puntúa: «No; lo ha pensado poeta...», al no conocer el significado exacto de estos dos criados, leyendo así, con disculpa de Ricardo: «No desatina; lo ha pensado un poeta de la nueva secta». Cuando en realidad quiere decir, de acuerdo con la puntuación tradicional de las ediciones antiguas y modernas, que Ricardo es tan culterano que su lenguaje incluso supera a los de la nueva secta, que no han sido capaces de emplear expresiones tan desatinadas. El Duque se pone de parte de Febo y, con voz de Lope, arremete contra los gongoristas:

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.

(vv. 26-32)

En sus intervenciones décima y undécima, que van unidas, Febo dialoga con el Duque sobre la comedia nueva. El señor, a él, y no a Ricardo, le encarga que para sus próximas bodas prevea las mejores salas y comedias:

Que no quiero que repares  
en las que fueren vulgares.

(vv. 190-191)

A lo que Febo, satisfecho, asiente con estas palabras cuyo contexto, muy concreto, veremos después:

Las que ingenios y señores  
aprobaren llevaremos.

(vv. 192-193)

En contra de esta actitud, la muy activa labor de Ricardo en toda la escena, cuyo diálogo, recordemos, con el Duque, es insistente, en comparación con el de Febo, se presenta como abiertamente deshonesto, torpe y desdichado: porque habla culterano, en contra del gusto del Duque y de Febo; porque ambos le echan la culpa sobre ciertos incidentes y opiniones

de la noche; y porque insiste hasta el final en incitar al Duque, una y otra vez, en sus devaneos amorosos. Nada más empezar la comedia, describe así el nocturno cielo:

¿Qué piensas tú que es el velo  
con que la noche le tapa?  
Una guarnecida capa  
con que se disfraza el cielo,  
y para dar luz alguna  
las estrellas que dilata  
son pasamanos de plata,  
y una encomienda la luna.

(vv. 9-16)

Ya hemos visto (vv. 18-20) cómo satiriza Febo este lenguaje. Y antes, el Duque, como si fuese habitual en Ricardo esta jerga, ha apostillado:

Ya comienzas desatinos.

(v. 17)

Estas inculpaciones sobre su lenguaje hay que unirlas a otras sobre su desdichada actuación en la noche de jerga. Así la ya citada «Ricardo la culpa tiene», y otras del Duque que contradicen a Ricardo: «Nunca de exteriores fío» (v. 65). Y mucho más claramente:

¡A buena casa de gusto  
me has traído!

(vv. 129-130)

De lo que Ricardo, un poco acorralado, tiene que defenderse mostrando en su negativa una situación que no parece infrecuente, «Yo, señor, / ¿qué culpa tengo?», en cuyo error se

reafirma el Duque (vv. 130-132). E incluso es el señor, ante lo que parece ignorancia de Ricardo, quien tiene que explicarle que la comedia nueva es un espejo que trata las costumbres y que educa (vv. 213-233).

Y, en efecto, el verdadero guía de esa desdichada aventura nocturna es Ricardo: que le quiere llevar, ponderándola, a casa de una casada; después, al de una dama «como azúcar de retama, / dulce y morena»; luego llama en casa de la cortesana Cintia, actuando de tercero, si bien frustrado, del Duque; más tarde le lleva a otra casa donde hay comediantes; terminando esta secuencia cuando quiere instar al Duque, que ha decidido irse a acostar, tras tanta frustración, a que siga con la juerga, pues son sólo, dice, las diez de la noche.

### Ricardo y Pellicer

Aclarada la distinta actuación de los dos consejeros en la primera escena mayor, tanto en sus conceptos éticos como estéticos, tanto en el tema central, planteamiento de la comedia, como en los temas de conversación que surgen, muy buscados por Lope, hemos de intentar encontrar la identidad de estos personajes, sobre todo de Ricardo.

Ambos presentan en el conjunto de la comedia una llamativa anomalía, un fallo estructural al que suele ser ajeno Lope en sus obras cuidadas de madurez. No aparecen en el resto del primer acto, tampoco en el segundo, y, para decirlo de una vez, Febo tampoco en el tercero. Es decir, que este personaje que lleva la voz cantante, de forma sentenciosa, en cuanto a la ética y la estética, en la primera escena, no vuelve a ser necesario, fallo considerable en el sistema de economía de personajes y actores de la comedia, a lo que habría que encontrar una explicación.

En cuanto a Ricardo, sólo vuelve a aparecer en una secuencia del tercer acto, lo cual aunque menos, tras su importante intervención al principio de la obra, también resulta algo extraño. Y va a ser de este pasaje del tercer acto de donde vamos a partir para tratar de aclarar tantas dudas. En concreto, de una declaración de Batín -como siempre, el gracioso, a veces en forma autobiográfica de Belardo, da la clave de ciertas alusiones personales de Lope. Ricardo y Batín hablan sobre el cambio experimentado por parte del Duque, y cuando se va el primero, aparece el Duque y pregunta a Batín qué es lo que hacía. El gracioso veladamente nos responde a la pregunta fundamental de quién es Ricardo en la vida real:

Estaba escuchando nuevas  
de tu valor a Ricardo,  
que, gran coronista dellas...

(vv. 2405-2408)

Empezamos a sospechar, en el contexto del ciclo de senectute, que, en su aparente inocencia, la calificación de cronista que hace de Ricardo, el satirizado en la primera escena de la obra, muestra que este es don José de Pellicer, el mayor enemigo de Lope y su gran obsesión en esos años, cronista, no grande, en efecto, y no del Duque de Ferrara, poderoso/rey en la obra, sino del propio Felipe IV. Para ello hay que demostrar que esta forma de actuar en una comedia es normal en el Lope de estos años y que lo que se dice en *El castigo sin venganza*, como sátira, corresponde a la que en muchos de los textos de Lope de ese ciclo se expresa contra Pellicer: en *La noche de San Juan*, en el *Laurel de Apolo*, en *La Dorotea*, en la *Epístola a Claudio*, en varios sonetos de las *Rimas de Burguillos* y, seguramente, en *La Gatomaquia*. Para ello he de repetir algunas cuestiones de las que he tratado en cuatro trabajos sucesivos sobre el ciclo de senectute, especialmente en el titulado «Lope contra Pellicer (historia de una guerra literaria)».

En cuanto a que Lope, y por medio de los graciosos, atacó a Pellicer, lo podemos comprobar en *La noche de San Juan* y con las propias palabras del cronista en sus preliminares de *El Fénix* y su historia natural. En *La noche de San Juan*, escrita y ensayada en tres días, los anteriores al 24 de junio de 1631, es decir justo seis semanas antes de que firmase el autógrafo de *El castigo sin venganza*, obra que debió escribirse exactamente entre el 25 de junio y el 1 de agosto, el gracioso Tello explica a Inés toda una lección de poesía que resulta un ataque a la fábula en verso de Pellicer, *La Fénix*. Llovía sobre mojado, pues al menos en otra ocasión, en 1629, momento de la ruptura con el cronista, en otra comedia, que no se ha conservado o yo no he logrado detectar, ya Lope había atacado a Pellicer. Lo dice el mismo satirizado en los preliminares de *El Fénix*. «En una escena ilustre, vi mi Fénix mordido por la boca del lobo». Y tras esta declaración, una larga serie de alusiones (*Vegadas*, *Carpere*, *Lupus*, *Félix*, etc.), que me han llevado, en el trabajo citado, a mostrar la realidad de ese ataque en una comedia de ese año.

La malévola marca de la calificación de cronista se comprueba, como obsesión de Lope, en *La Dorotea*, obra que contiene, como es bien sabido, abundantes burlas contra Pellicer. En un pasaje que satiriza a don José, Lope, al hablar de *Giovio* dice «más parecía muger ordinaria que coronista». Y en las *Rimas de Burguillos*, el dramaturgo expresa su despecho (en realidad, envidia) para con el oficio, indicando que él no tiene el designio de cronista.

En efecto, aunque no he encontrado el documento, es decir, el memorial de petición de Lope, he podido mostrar en los anteriores trabajos, cómo, sin duda, el dramaturgo pretendió este cargo en 1629, tal como documentalmente sabemos que lo había hecho ya en 1611 y 1620, arrebatándose, en esta tercera ocasión, impensadamente el jovencísimo Pellicer. De ahí surge una enconada guerra literaria, que no acabará sino con la muerte de Lope, cuyos textos iniciales y tajantes son el *Laurel de Apolo*, por parte de Lope, y *El Fénix* y su historia natural y las *Lecciones solemnes* por parte de Pellicer.

En las Rimas de Burguillos, donde hay varios sonetos que aluden a esta guerra, uno de ellos, el titulado A un maldiciente -en los libros citados Pellicer habló durísimamente de Lope- nos traduce el seudónimo con que Lope llamaba al cronista, que empieza:

Ricardo, cuando salgas desta vida.

Y, en otro, en el que nos vamos a detener enseguida, vuelve a insistir en este nombre:

¿De qué tienes, Ricardo, pesadumbre?

En El castigo sin venganza, como hemos visto, Ricardo es llamativamente culterano, hasta recibir el apelativo de cultidiablesco, denominación que, según mostró Morby, se emplea contra Pellicer en La Dorotea, justamente cuando se le está atacando como gongorino y como gongorista comentador de don Luis.

Mucho menos podemos precisar las alusiones a los maridos deshonorados que aceptan y no acaban de aceptar la situación, tal como se ha comentado en la primera escena de la comedia. Sin embargo, dando un rodeo, podemos sospechar fundadamente, que se refiere también a Pellicer. En otro lugar de El castigo, Batín cuenta, precisamente a Ricardo, la siguiente fábula de Esopo:

Como aquel hombre de Atenas,  
que pidió a Venus le hiciese  
mujer, con ruegos y ofrendas,  
una gata dominica,  
¡quiero decir, blanca y negra!  
Estando en su estrado un día,  
con moño y naguas de tela,  
vio pasar un animal  
de aquestos, como poetas,  
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,  
in secula seculorum.

(vv. 2376-2391)

La obsesión por los gatos en las obras de senectute no me parece desprovista de mala intención, así como el complemento de los ratones, tachados siempre de ladrones los primeros y de roedores de biblioteca los segundos. Lo que nos lleva seguramente a una segunda lectura de La Gatomaquia, obra de amores y deshonras entre gatos, de la que Lope aclara su identidad con los humanos, y que creo que alude a Pellicer y a los poetas nuevos. Y nos lleva, esta vez con toda seguridad e identidad con la comedia que estudiamos, a algunos sonetos de Burguillos, en concreto el antes aludido como dirigido también a Ricardo, en el que se habla de la misma fábula de la gata, transformada por Júpiter, poderoso que la favorecía hasta convertirla en dama, lo que, en doble significado, no era. El soneto, titulado Casose un galán con una dama y después andaba celoso, dice:

Puso tan grande amor, si amor se llama,  
un hombre, aunque no fue de los Catones,  
en una gata, en perseguir ratones  
décima de las nueve de la fama,  
que a Júpiter, teniéndola en la cama,  
porque fuese mujer dio tales dones,  
que a fuerza de promesas y oblacones,  
Júpiter la volvió de gata en dama.  
Estando, pues, en el estrado un día,  
pasó un ratón, y apenas la vislumbre  
le dio en los ojos, cuando fue su arpía.  
¿De qué tienes, Ricardo, pesadumbre?  
Que Cloris ha de ser lo que solía,  
porque es naturaleza la costumbre.

Tenemos, así, entrelazados cuatro rasgos que convienen a Pellicer y al personaje de la primera escena de El castigo, el inmoral instigador de un poderoso a locas correrías nocturnas: 1.º) El nombre: se le llama Ricardo en la comedia y en Burguillos. 2.º) El oficio y cargo: es cronista en la comedia, irónicamente gran cronista, como hay ataques a esta profesión y a sus mujeres en La Dorotea y en Burguillos. 3.º) Es culterano, más concretamente cultidiabesco, en la comedia, como en La Dorotea, Burguillos y el Laurel de Apolo. 4.º) Hay problemas en su matrimonio, iguales en la fábula que cuenta Batín y en el soneto de Burguillos, y semejantes en La Dorotea y La Gatomaquia. Este cuarto apartado, al no saber de la mujer de Pellicer nada más que el nombre, doña Sebastiana de Ocáriz, se nos queda en la penumbra y en la incertidumbre, tras esa historia de una mujer gata, ladrona, sin calidad de dama, que la elevó un poderoso a ese rango y que, casada con

un Ricardo, seguía arremetiendo sexualmente contra los ratones, roedores de libros. Mas, conociendo la amplitud y la obsesión de Lope, de esta guerra literaria, contra Pellicer, me parece que este cuarto apartado se une a los otros tres. Y que, en conjunto, muestran indudablemente que la primera escena de El castigo sin venganza (cuyo diálogo trata de poetas culteranos, comedia nueva y maridos con poca honra) está montada ad hoc para atacar a Ricardo-Pellicer.

Apurando la cuestión de esta identidad, en relación con el oscuro problema de ese cierto marido, debemos analizar cuatro versos más de Ricardo:

Cierto que personas tales  
poca tienen caridad,  
hablando cultidiablesco,  
por no juntar las dicciones.

(vv. 51-54)

El autógrafo muestra que el segundo verso se escribió, en primera versión: «tienen poca caridad». Mas luego, pensando en los culteranos, para él, entonces, sobre todo Pellicer, realizó el satírico hipérbaton: «poca tienen caridad». Los dos siguientes versos son un inciso que tiene una doble lectura: «si hablo yo, Lope, como los cultidiablesco que separan en violento hipérbaton las dicciones», o bien: «hablando, esos maridos de poco honor y aprovechados, como hablan los cultidiablesco con hipérbaton». Tras ver con la sutileza y astucia con que Lope atacó a Pellicer en otras ocasiones, por ejemplo en las fábulas El baño de Diana y Apolo y Marsias, del Laurel de Apolo, estoy moralmente convencido de que el dramaturgo da una clave secreta para relacionar a ese marido con un cultidiablesco. Es decir, que es un aviso secreto, pues se jugaba el tipo, para los interesados y conocedores: no hay duda de que don José, el cultidiablesco, es también ese marido del que hablamos en la primera escena y en las dos versiones de la fábula de Esopo.

Aunque no sea de tanto interés para el entendimiento de la comedia, creo que, puestas así las cosas, he de afirmar que Febo es el propio Lope. Porque esta forma vanidosa de atacar en obras de creación a sus enemigos, poniéndose él como el poeta o cantor por excelencia («padre y no alumno de las musas») no es nueva en él, como muestran La Filomena, el Laurel de Apolo (en la fábula de Apolo y Marsias la identidad con Febo y con el tema es exacta) o en las églogas de vejez (la Panegírica, Amarilis, etcétera). En una obra seria, el Belardo de las peticiones a los nobles y a los reyes, se transforma en el poeta y dios Febo: que ataca a los culteranos, a ciertos maridos y que se entiende muy bien en cuestiones teatrales con el poderoso, quien le encarga una especie de asesoría teatral, como veremos, muy lejana de la realidad de ciclo de senectute.

De ser cierta esta interpretación, Ricardo-Pellicer -sin duda lo es en el contexto de senectute, y creo que también en la literalidad de las alusiones de los textos analizados- las dos primeras anomalías o rasgos específicos de la difusión de *El castigo sin venganza*, tienen una clara y coherente explicación. La obra tuvo problemas con la administración, sobre todo el día de su estreno, según avisa el propio Lope, sin poder explicar el porqué, pero, según su vanidad, recreándose en decirlo: porque Pellicer, como en 1629 en otra comedia, la denunció.

Sin duda, don José tuvo que estar al acecho -y lo mismo Lope, también Quevedo- desde 1629, tras los ataques del *Laurel de Apolo* y de *La noche de San Juan*, de lo que los libros y las comedias del autor de *El castigo sin venganza* pudieran decir de él. Cronista del rey, hermanado con los nuevos escritores que tenían éxito en Palacio, protegido del yerno de Olivares y del Cardenal Infante a quienes dedica sendas obras con ataques a Lope, le era muy fácil cortar por lo sano. Mientras que Lope, servidor de Sessa, muy mal con el poder en ese momento, poco podía hacer para defender su obra, a pesar de su habilidad y sus amistades literarias. Tal importancia muestra en la *Epístola a Claudio*, donde dice que defenderse es, por su parte, un suicidio literario. A Claudio le dice, en resumen, lo siguiente. Yo he inventado la comedia, «débenme a mí de su principio el arte», España me debe tal creación, «pensé yo que mi lengua me debía / (así lo presumió parte de España)», pero los poetas maldicientes, «los pájaros nuevos» que discurren triunfantes por Palacio y «con sus alas» recorren sus «salas», no permiten mi éxito al tiempo que me imitan:

Y si no lo permite quien lo imita,  
o dexé de imitar, o lo permita

En otro lugar he dudado de la fecha de la *Epístola a Claudio*: o es de 1631, cercana a la escritura de *El castigo*, o de 1632, cercana a su estreno y probable denuncia de Pellicer. Esta es la fecha que objetivamente parece más cierta, entre abril y septiembre de 1632,

El Lope viejo y el Calderón joven

Pero las otras dos anomalías o rasgos específicos de la circulación de la comedia, el porqué, contra su uso, de esta suelta tan especial y el porqué de la leyenda del *Cuando Lope quiere, quiere*, aunque se entiendan con lo dicho dentro de la guerra con Pellicer y los jóvenes dramaturgos, requieren una explicación estrictamente estética.

La gran guerra literaria de senectute fue contra Pellicer, por gongorista y por razones personales, por haber logrado este el puesto de cronista al que aspiraba Lope como gran solución a todos sus problemas.

Pero, aunque don José escribió comedias, las quejas del autor de *La Dorotea* indican claramente una lucha más amplia en lo que se refiere al problema teatral. Su juicio es doble: le imitan y le atacan. Su posición muestra una preocupación real, aunque lo disimule, contra los méritos de los jóvenes dramaturgos. Y obviamente hay que pensar en Calderón. Este, desde 1625 hasta 1631, ya había escrito algunos dramas, desde *El sitio de Breda* hasta *El cisma de Inglaterra* y *El príncipe constante*, que ya mostraban su gran categoría y hacían suponer la avalancha de obras maestras que enseguida, entre 1631 y 1636, iba a escribir: *La vida es sueño*, *El alcalde de Zalamea*, *A secreto agravio* y *El médico de su honra*. Pero, en este caso, Lope no nos ha dejado sino alusiones sobre su preocupación con las que es fácil probar con evidencia lo que creo seguro: que Lope se dio cuenta de que entre los jóvenes, uno, Calderón, le iba a sustituir; en realidad, le iba a empezar a heredar en vida. Expondré brevemente los datos que tenemos sobre esta cuestión, remitiendo, para más detalles, a mis anteriores trabajos.

Lope, en su vejez, pretendió vivir una triple dignidad, propia de su edad, tal como la describieron los clásicos, en especial Cicerón: moral, literaria y económica. Para ello pretende dejar el teatro, o al menos los corrales, pues seguramente sí quería encargos palaciegos. Tenía que sustituir estos ingresos o por un cargo en la Corte, en lo que falla, o de forma menos digna, por lo que le unía a un pasado poco edificante, el anhelado puesto de capellán de Sessa, también fallido. Es muy conocida su carta de 1630 en la que le dice al Duque que quiere dejar el teatro porque este requiere verdes años, lo que también repite a su amigo Faría y Sousa, pensando, además, que la muerte no debía sorprenderle tratando de lacayos de comedias. Esta carta a Sessa nos muestra también su primer descalabro teatral de esta época. El público ha rechazado dos comedias suyas. Y, en efecto, en la vejez Lope escribe muy poco teatro, y desde *La noche de San Juan* (1631) prácticamente no recibe encargos palaciegos. En palacio, sin embargo, entre 1630 y 1635 hay una gran actividad teatral en la que participan otros dramaturgos más jóvenes. Villaizán y Calderón empiezan a ser dramaturgos de Corte, lo que para el segundo será una plena y larga realidad desde 1634 y 1635: *El nuevo Palacio del Retiro* y *El mayor encanto amor*. Pero, situándonos en 1631 y 1632 y retrocediendo desde los inicios literarios de Calderón, los datos que tenemos hay que interpretarlos para encontrar la verdadera relación entre los dos dramaturgos mayores de su siglo.

En 1620 Lope elogia a Calderón. Pero en 1629 se encuentran enfrentados en el episodio de la violenta entrada en el convento de las Trinitarias, donde estaba la hija de Lope, que produjo el famoso affaire entre Paravicino, gran amigo del Fénix, y don Pedro Calderón. Sin duda, al menos desde ese momento, las relaciones entre los dos dramaturgos, en lo personal, dejan de existir. Pero en lo literario podemos ver, a través de otro episodio, mucho más allá. Tras los éxitos de Calderón, el público muestra el deseo de enfrentarlos en el escenario. Piden que escriban una comedia Calderón, Vélez y Mira, para enfrentarla a otra escrita por Lope, Montalbán y Godínez. El nombre de Vélez, en buena relación con el Fénix, nos despista un poco. Pero los de Montalbán y Godínez, a su lado, como discípulos

jóvenes, tiene gran coherencia, y, sobre todo, el que aparezcan en ambos tercetos, como primeras espadas, Calderón frente a Lope. Este, en una carta muy sabrosa, explica haber rehusado. Lo justifica, con poca verosimilitud, por ser ese año Capellán Mayor de la Congregación de sacerdotes. Pero más sincera y secreta es la otra justificación que añade: «Grande invención, solemne disparate, desautorizada cosa, gran plato para el vulgo». Estas palabras denotan su preocupación ante el enfrentamiento.

En las églogas, de 1631 a 1634, Lope no hace sino protestar por tener que escribir teatro, y acuña un término, el de «pájaros nuevos», así, en plural, que va más allá obviamente de su guerra con Pellicer. En ellas y en otros poemas de esa época insiste varias veces, seguramente siguiendo a Horacio, en la expresión «hurtar de noche y murmurar de día», refiriéndose a los jóvenes dramaturgos. En la barquilla de La Dorotea, que empieza Para que no te vayas, junto al tema principal, la elegía por la muerte de Marta, aparece el de sus preocupaciones por su fama literaria. Así: «Aquél que coronauan / laureles por insigne, / si no miente la fama / que a los estudios sigue. / Ya por desdichas tantas / que le humillan y oprimen...». Lo que no venía a cuento en la elegía, sino que se refiere a su frustración ante palacio y a la murmuración de los jóvenes. Es un sentimiento de abandono que se perfila más en la Epístola a Claudio y en el Huerto deshecho. Y hay en la barquilla una alusión que, a pesar del campo semántico de la navegación en que el texto se mueve, podría ser un cliché alusivo a Calderón, gemelo al citado de «pájaro nuevo», cuando dice, desviándose otra vez del tema central de la elegía:

No mires los que salen,  
ni barco nuevo embidies,  
porque le adornen jarcias  
y velas le entapicen.

El barco nuevo, en el contexto de pájaro nuevo quiere decir escritor nuevo, que sale ahora, y es sospechoso de aludir al apellido de Calderón de la Barca y acorde con la forma sibilina con que satiriza en su vejez a los jóvenes, para no agravar sus malas relaciones con Palacio donde ellos eran bien vistos y queridos. Y es consecuente el que, al morir Lope, en la Fama póstuma, donde docenas de escritores intervinieron, falten varios de estos dramaturgos nuevos: señaladamente Calderón, Coello, Diamante y Cubillo. Lo que sólo se explica por una rotunda enemistad con Lope, o con Montalbán. Pero ambas cosas eran casi la misma.

En los sonetos de Burguillos está patente, de modo desengañado ante la nueva situación, la pregunta de si escribe o no escribe comedias, tema central de la Epístola a Claudio. Esta contiene dos estrofas que sólo pueden significar enemistad contra los jóvenes por razones teatrales. De un modo general, en la primera se queja así:

Pensé yo que mi lengua me deucía

(así lo presumió parte de España)  
o el propio amor me engaña,  
pureza y armonía:  
y si no lo permite quien lo imita  
o dexé de imitar o lo permita.

La otra parece una descripción del teatro de Calderón:

Bien es verdad que temo el luzimiento  
de tantas Metafísicas violencias  
fundado en apariencias,  
engaño que hace el viento  
(herida la campana) en el oído  
que parece conceto y es sonido.

En otro lugar del poema expresa algo que está en conexión directa con el diálogo entre Febo y el Duque en *El castigo sin venganza*. Los nuevos dramaturgos apoyan su éxito popular en la opinión «generosa» (en su doble sentido) de los nobles que los patrocinan. Las comedias llegan a los corrales «anticipadas», garantizada su fama por esa opinión «generosa». Por eso, Febo le dice al Duque, cuando este -y ahora comprendemos la importancia que tienen las alusiones a la comedia nueva en la obra- le pide que organice el teatro en sus bodas, lo que quiere decir que Felipe IV -un deseo, no una realidad verosímil- le debería encargar su teatro palaciego. Lope le contesta, como Febo, que le dará aquellas que los entendidos y los señores estimen mejores. Colocando, junto a la opinión de los nobles, la de los expertos como él, y dejando a un lado al vulgo.

Obra de arte y manifiesto «de senectute»

A la vista de esta secuencia de sus relaciones con los jóvenes y de su crisis de dramaturgo, ¿qué significa estéticamente este especial canto de cisne que es *El castigo sin venganza*, sin parangón entre sus obras de vejez? Creo que es el manifiesto práctico y preciso contra esos nuevos dramaturgos y en especial contra Calderón, así como el manifiesto teórico es la *Epístola a Claudio*. El enfrentamiento inevitable, que como hemos visto el público pedía,

entre don Pedro y Lope, se lleva a efecto precisamente en este drama. De ser cierto, el que la obra se publicase, en contra de la costumbre del autor, en una especialísima suelta y que luego se la titulase Cuando Lope quiere, quiere, son hechos que encontrarían así su más sencillo y a la vez profundo significado. Y se resolverían ciertas dudas y sorpresas de estilo e intención que los críticos han mostrado ante la obra y que creo que se reducen a dos dicotomías fundamentales: ¿drama de honor o drama de arte?, y ¿al modo de Lope o al modo de Calderón?

Los tres rasgos distintivos de la estética de la obra, en comparación con el grueso del teatro de Lope, son: su perseguida tragicidad, la autodefinition de los personajes y su especificidad en su elocución y métrica.

La tragicidad se muestra en la coherencia con que cada personaje vive su destino, sin concesiones esta vez por parte de Lope, sino al contrario, buscándola desde el planteamiento y yendo más allá en este aspecto que la fuente, en contra de lo que acostumbra a hacer el autor. Así, el Duque, Federico y Casandra, desde el primero de sus parlamentos, están encerrados en la jaula de su destino. Este sobrevuela sus cabezas, sin especial interés en aludir de forma definitiva al libre albedrío, o diciendo: el cielo ordena estos sucesos (vv. 573-74). Es una tragicidad no mostrada con formas épicas o narrativas, sino de un modo esencialmente dramático, es decir, en una lucha fracasada por escapar de una trampa en la que se ven envueltos de principio a fin. La vida inmoral del Duque antes de su matrimonio, le hace ser un mal marido, lo que en parte provoca la actitud adúltera de Casandra. En parte, porque el destino también juega con la juventud de ella y de Federico «conforme a naturaleza» (v. 1098), frente a la edad del Duque, y ambos están predestinados, desde su primer encuentro, al ser salvada ella por él en el accidente del río, preparado por el azar. Buen cuidado pone Lope en explicar lo que va a significar ese predestinado encuentro. Las primeras palabras que oye el espectador al verlos juntos, ella en brazos de él, están muy alejadas del comentario trivial del accidente. Son ya palabras que los hacen hombre y mujer en brazos del destino:

Hasta ponerlos aquí,  
los brazos me dan licencia.

(vv. 340-341)

Seña de amor y abrazo forzoso, accidental, antes de amarse y antes de saber que son madrastra y alnado. Enseguida, Lucrecia y Casandra, por un lado y Federico y Batín, por otro, recalcan al oyente cuál será el destino de la pareja.

Federico, al regresar su padre de la guerra, teme lo peor y quiere escapar de su suerte. La solución elegida es Aurora, pero fatalmente ella, despreciada antes por él, se ha ido acercando a Carlos y ha sorprendido a Federico y Casandra unidos en amor, por lo que esta

solución se hace imposible. De ahí el valor, para la tragedia, de esa especie de segunda acción de la pareja secundaria. En cuanto a Casandra, al regreso de su marido, ni siquiera pretende reaccionar contra el destino, se mantendrá apasionadamente encerrada en él y en su amor hasta el final.

Según las viejas definiciones, que han exagerado la importancia del mensaje de honor, el tema central es la honra de un jefe de estado, pero Lope lo desarrolla en función de sus posibilidades artísticas como tragedia de amor y muerte. La unión del desenlace al tópico del honor es cuestión secundaria en la estética de la obra. Los casos de honra, dice el Arte nuevo, se buscaban porque tenían el éxito asegurado, pero partiendo de ello, Lope se recrea en el efecto que causa, en la tragicidad, hasta el punto que, a pesar de lo dicho por la crítica, la obra mantiene algunos aspectos del espíritu de Fedra, en cuanto al destino de las pasiones. Poco interesa el mensaje del código del honor en comparación con la historia de amor y destino, ligados al problema del incesto. Casandra (vv. 1881-1905) ilustra la situación de ella y Federico con la historia de Antíoco.

Es un argumento elegido y desarrollado por lo que tiene de tragedia. El prólogo de la suelta es todo lo contrario, por escueto y seguro de sí mismo -por falta de captatio- del Arte nuevo y de la Epístola a Claudio, donde la doctrina que Lope quiere dar está envuelta en digresiones y componendas, que son su estrategia. Ahora, lacónicamente se complace en repetir, en la portada, en la dedicatoria y en el prólogo, la definición de que su obra es tragedia, lo que no le había interesado airear en otras ocasiones. Ni practicar demasiado, por mantenerse en el tono mixto de la tragicomedia. En general, su teatro es tan trágico -y muchas veces bastante menos- como la fuente que seguía. Aquí es más trágico, al pasar de lo narrativo a las tablas, que la fuente seguida. El prólogo declara sentenciosamente y sin titubeos que es una tragedia «al estilo español», es decir, según su propia creación. No griega ni latina, porque -en el Arte nuevo esto se decía como excusa, aquí como principio ostentado- los tiempos mudan los géneros. Porque los géneros son históricos.

Este ir más allá de la fuente en tragicidad no sólo indica valentía y falta de componendas, sino un deseo de mover al espectador hasta las últimas consecuencias. Un deseo de convencer de lo que él es capaz, a pesar de su vejez. Pero esa tragicidad no es del todo pertinente, en comparación con el sistema tantas veces meramente comercial de Lope, hasta que no vemos su realización por medio del segundo rasgo anunciado, la complacencia en la autodefinición que muestran sus personajes. El argumento, tomado de una novela, no se hace en estructura épica, ni como enredo, ni se envuelve en costumbrismo, ni españolismo. Lo lírico, siempre presente en Lope, se hace dramático específicamente. La crítica ha destacado la abundancia y el valor del soliloquio en la obra. Prácticamente, tras el planteamiento -el carácter del Duque y el encuentro de los amantes, en las dos primeras escenas mayores-, toda la obra es una sucesión de soliloquios reales, o enmascarados en confidencias con Batín y Lucrecia, más la secuencia de los tres encuentros de los enamorados, que van enredándolos en su tragedia: el del río, el primero del segundo acto y el del clímax erótico de la obra, el de la glosa al final de esa misma jornada. De forma que todo el acto es un conflicto de encuentros y de autodefiniciones: soliloquio, enmascarado, de Casandra ante Lucrecia; de Federico, ante Batín; segundo encuentro de los amantes; soliloquios reales de Casandra, Aurora, Federico y de nuevo Casandra; y tercer encuentro y clímax amoroso de Federico y Casandra. Intensidad psicológica y autodefinición de los

personajes, un tanto alejada del estilo propio de Lope. Con total ausencia de acción exterior, cosa rara en Lope. Igual ocurre en el tercero, aunque ahora el tono es diferente y a la pasión amorosa, ya antes agonista, se une ahora la angustia de la separación y del miedo ante la llegada del Duque. A lo que se suma in crescendo, la angustia de este al descubrir lo que ha ocurrido y al premeditar y ejecutar el castigo.

Recordando la nomenclatura de la llorada Frida Weber, la pregunta que la obra nos hace es la de si la técnica es de Lope-Lope, colocando aquí una variada muestra de obras maestras: Fuenteovejuna, Peribáñez, El caballero de Olmedo, El bastardo Mudarra, ya muy lejanas del inicial pre-Lope. Y creo que hay que crear un nuevo término y hablar de un post-Lope, en varios sentidos. O de un más allá del Lope mejor, una vez que fijó en las obras citadas su sistema.

El recuerdo de los dramas de honor, y de su técnica y estructura, de Calderón, nos sale al paso, así como sus tragedias entre personas de gobierno. A esta idea se opone una página, extraordinaria como suya, de Montesinos en su reseña a la edición de Van Dan, con la que, desde hoy, podemos disentir en algún aspecto. Lo que me parece más positivo de esta página -estamos en 1929- es su valoración del tercer acto:

Es la progresión de la furia del Duque después del momento en que Federico, irresoluto, aterrado, saciado, empieza a ser despreciable, y Casandra, por el contrario, aparece purificada por la llama de la pasión... Esta reacción divergente de los tres espíritus es lo admirable del drama.

Pero sus juicios son luego discutibles, por lo que ha avanzado la crítica en este aspecto, uno de los más tratados, al ver Montesinos cierta incoherencia entre este Duque del final y el anterior. Esos aludidos estudios (Wilson, Parker, May, etc.) han venido precisamente de una técnica desarrollada por el calderonismo. Lo que contrasta con la conclusión de Montesinos:

Cuando Lope quiere, quiere. Nada de eso es calderonismo. Esta vez una violencia desconocida rompe las líneas caprichosas de la estilización... Esta vez Lope ha querido realmente.

Pero, ¿por qué ha sido tan riguroso, tan inflexible, tan perfecto esta vez en la persecución de lo trágico? En primer lugar, por su situación de senectute, por esa obsesión que le envuelve, ante los corrales y ante el Palacio, ante los jóvenes dramaturgos que triunfan. Y no porque él dude de que es mejor, y el padre del sistema, sino porque quiere a toda costa demostrarlo. Y, en segundo lugar, porque ha entrevisto el nuevo camino de la comedia nueva en manos de los jóvenes. Claro que Lope es totalmente personal, y en el sentido en que se expresa Montesinos, pero, de forma compatible, lo específico de la construcción y el estilo de la obra pide dar explicaciones ligadas al contexto de la vejez de Lope, de acuerdo con lo que vengo haciendo en mis últimos trabajos.

Este ver en la obra un post-Lope no es sólo invención mía. Sin saber nada de la guerra con Pellicer, tal como la he estudiado, ni de los problemas de senectute, Gwynne Edwards ha necesitado -lo que estaba implícito en críticos ya citados- recurrir a Calderón para dar su versión de *El castigo*. Claro que al venir expresamente del calderonismo, y en concreto de ver los símbolos trágicos de prisión y laberinto de don Pedro y aplicarlo a Lope, me parece que los textos entresacados de este se ajustan menos a la técnica de su libro sobre Calderón y las coincidencias son demasiado generales, pues como la novela es un camino o un espejo, la tragedia, por definición general, es una trampa, prisión o laberinto. Pero Edwards acierta plenamente cuando, incidentalmente y en nota, dice:

The autograph manuscript of *El castigo sin venganza* bears the date 1 August, 1631. Most of Calderon's best plays were written after this, though he had written some characteristic work like *La cisma de Inglaterra* in the late 20s. Though it is highly likely that the ageing dramatist would have been influenced to some extent by the new star of the theatre, the purpose of this article is not to suggest precise points of contact between Lope and Calderón but to establish a broader and more suggestive relationship.

Dudo que se encuentren textos de Lope que procedan directamente de Calderón, y menos aún fuera de *El castigo*, que muestra un gesto estilístico único incluso en comparación con los otros dramas de la vejez, pero sí se hallará en la obra, si se analiza con detalle, una convergencia entre la técnica de ambos autores, precisamente porque Lope busca vencerle, de acuerdo con esa guerra oculta que antes he tratado de desvelar, yéndose a su propio terreno, en lo que Lope ha visto que Calderón hace y en lo que intuye que hará después (y enseguida) de 1631. Eso es lo que vieron los contemporáneos cuando crearon la leyenda del subtítulo de *Cuando Lope quiere, quiere*, creada justamente al tiempo de la Fama póstuma, texto no sólo elogioso, sino reivindicativo. La tragicidad, la autodefinición de los personajes, hacen que la obra insista en ser un «discurso de razones», pero la diferencia está en el silogismo tan distinto con que ambos trabajan: tomista, a veces precartesiano, por parte de Calderón; basado en la poesía tradicional de los cancioneros y de su búsqueda del concepto, por parte de Lope. Lo que nos lleva al tercer rasgo característico de la obra, el de su estilo.

Frente a los dos tipos de interpretaciones tradicionales que se han hecho de *El castigo*, la nacionalización por medio del tema del honor de la fuente (Menéndez Pidal, Amado Alonso, etc.) y el de buscar la coherencia psicológica y moral del texto (Wilson, Parker, May, Kossoff, etcétera), Victor Dixon, con todo acierto, ha buscado lo que tiene de obra de arte, de arte por el arte, dentro de la ideología barroca. En efecto, creo que su escritura muestra dos caracteres principales, muy ligados al contexto estético de senectute: la evitación de todo lo que le acerque al gongorismo, lo que no había hecho en su poesía ni en sus dramas, incluso, en los años veinte; y en el uso de la métrica, que hunde sus raíces, mucho más que nunca, en los antiguos cancioneros. Tiene que ser obra sin asomo de culteranismo por el momento que vive el autor. En guerra continua con el gongorismo del Pellicer comentador y de los dramaturgos jóvenes. Sólo en un parlamento de Batín, al poner este el ejemplo del león y el caballo (vv. 256-290, y en concreto sólo en los vv. 275-287),

se pueden rastrear, estamos en una silva, unos pocos elementos afines al gongorismo: la fórmula «si el miedo no lo era», y los sintagmas «espín erizado» y «blanca esfera», este ya relacionado por Kossoff con las Soledades. Pero en el mismo pasaje es curioso observar que los versos

Y en viéndole feroz, apenas viva  
el alma sensitiva

nos recuerdan más a Calderón, tan amigo de simbolizar ayudado por la fauna y con recuerdos de Góngora.

Por el contrario, lo que predomina en la obra es el recuerdo del conceptismo del estilo de los cancioneros, ya de forma directa, ya dentro de la evolución de lo que Rosales ha llamado la lírica amorosa cortesana del XVII, procedente de Garcilaso y Camoens, dos pancartas de Lope contra Góngora en los años de vejez.

Pero es la métrica lo que nos explica mejor esa situación. Si los calderonistas han analizado con su sistema de coherencia de los comportamientos el drama, si los más recientes editores, como Kossoff, han destacado el valor del silogismo, Morley y Bruerton han llamado la atención, corrigiendo a Buchanan, sobre la métrica del texto, calificándola de «más insólita que irregular». Es única, desde luego, en este periodo, en cuatro rasgos: la mezcla de estrofas es un «curioso» monólogo lírico; en «cuatro cambios de metro arbitrarios»; en la abundancia de tercetos; y en el uso de las quintillas, nunca utilizadas en las obras de 1630-35, y desde 1613 no empleadas con tanta extensión. Y, en conjunto, en lo que coincide con algunas otras, en usar nada menos que once estrofas o series diferentes, pues la que Kossoff corrige a Morley y Bruerton para dejarlas en diez -haciendo canción lo que ellos llamaron silva (vv. 197-205)- es mejor calificarla como madrigal, ya que no otra cosa son nueve versos amorosos heptasílabos y endecasílabos.

El monólogo lírico que califican Morley y Bruerton, con razón, de curioso, muestra hasta qué punto Lope escribe con cuidado y detalle. El Duque (vv. 2466-2551) necesita en este soliloquio cambiar tres veces de estrofa, lo que es altamente irregular, por perfecto. Está leyendo los memoriales que le han dirigido sus vasallos a su vuelta de la guerra. Es asunto grave, de gobierno, y por eso están escritos en arte mayor y pareados. Pero cuando, de pronto, llega a la carta anónima, esencial en el drama, que le denuncia los amores de su esposa e hijo, Lope cambia de metro y la redacta, ella sola, para destacarla, en una sola octava. Después, cuando deja de leer y empiezan sus reflexiones sobre lo leído, vuelve a cambiar, esta vez a décimas, «buenas para quejas», marcando el principio del verdadero soliloquio.

Los otros cambios de metro «irregulares» tienen el mismo sentido, al adecuar la estrofa o serie a la situación y al estilo. En el I acto, en el verso 468, sin cambiar la escena, se pasa del romance a la décima. Hablaban los criados en romance y al empezar a hablar entre sí

los enamorados, Federico y Casandra, en sendos parlamentos largos, de amor, se pasa a la décima, más propia para el tema y marcando la distinción de ese tema y de la situación social de los hablantes. En el acto II, verso 1624, se cambia de redondillas a décimas, nuevamente fuera del sistema. Hablaban en romance el Marqués y Rutilio y al hablar Aurora y el Marqués este expresa sus quejas de amor en décimas, en un pasaje con función de soliloquio, aunque le hable a ella. En el III acto, verso 2161, se produce otro cambio. Narra en romance Aurora -«Está atento», le dice- al Marqués su vieja historia de amor con Federico. Pero cuando se inicia una discusión entre Federico, el Marqués y ella, chispeante, llena de cortes y respuestas breves, se pasa a la estrofa específica del diálogo, la redondilla. Por fin, en ese mismo acto, en el verso 2824 se pasa de la redondilla al romance. Y es que la base de esta última escena es un soliloquio del Duque, pero con claro tono de narración, de anticipación de lo que va a ser su venganza, con frases como: «Este ha de ser el castigo» y «La infame Casandra dejo / de pies y manos atada».

Parecidas consecuencias se sacan de la abundancia de tercetos, colocados en dos escenas de la obra. Además de ser estrofa que evoca plenamente la lírica anterior a Góngora, frente a la silva, por ejemplo, el terceto aparece por el estilo de los parlamentos, ambos diálogos graves de temas de gobierno y de planes matrimoniales. Y en la segunda ocasión solicitados también por el tono heroico del Duque al hablar de su oficio de general de los ejércitos del Papa (vv. 1114-1195 y 2289-2340).

Con todo, lo más interesante de la métrica, lo hallamos en el uso de las quintillas, raro por cantidad y aun por su presencia en estos años. Las quintillas dobles (vv. 1811-2030) se utilizan para glosar, en el clímax de amor y de tragedia, lo que ya era glosa en los poetas del Cancionero general, en Cartagena y Manrique. El estudio de Cossío y, sobre todo, el de Lapesa, ahorran un largo comentario. Lope, en homenaje a la poesía del XV y en perfecta adecuación al deseo de conceptualizar la tragedia, culmina un proceso de siglos de coherencia poética. En esta cumbre que es esta glosa. «Como en la glosa de El castigo sin venganza -escribe Lapesa- otros temas de cancionero, después de haber sido reelaborados en metros italianos, volvieron al octosílabo originario». Pero este, no lo olvidemos, se había enriquecido y dignificado. La innovación de Boscán y Garcilaso tuvo de bueno, entre otras cosas, el que supusiese una adquisición sin pérdidas. Parece que don Rafael es tuviese definiendo la teoría poética del propio Lope. El «Fénix» es consciente de los adelantos del metro y del estilo italianos, pero su corazón no deja de estar con los cancioneros antiguos, a los que siempre defiende. Su estética trata de aunar el ornato italiano con el concepto tradicional. Lo dice y lo practica porque lo siente, incluso con sentido nacional, y lo utilizará también como estrategia contra Góngora y contra sus discípulos, muerto don Luis. Lo dijo en teoría y práctica, en El Isidro, sin el menor asomo de lo que con el gongorismo le caería encima; lo repite en el prólogo de las Justas de San Isidro, y ya claramente contra Góngora en la Respuesta al papel de un señor de estos reinos. Para Lope es «verdad infalible» que desde los ingenios del reinado de Juan II la lengua española halló ya su verdadero camino para la poesía. Mena, Manrique, Escrivá o Hurtado de Mendoza, en su poesía de arte menor, son modelos a acompasar con Garcilaso, Herrera y Camoens. Según él, y parcial y equivocado desde nuestro siglo, Góngora había estropeado esta dialéctica en progreso. Y más, sus imitadores en el teatro.

En El castigo sin venganza, junto a un cuidado especial por acarrear símbolos y mitos de la cultura clásica (por ejemplo, vv. 1458-1500) que funcionan como embellecedores y como ironía y premonición, funciona el Ven muerte tan escondida (vv. 1999-2005) con fuerte sentido dramático. Y funciona, como epicentro de todo el drama, el Sin mí, sin vos y sin Dios, más allá de ese espléndido final del II acto, informando todo el argumento de la tragedia, al menos desde la premonición del besamanos de Casandra (vv. 870-886). Tres veces besa Federico la mano de ella, una por mí, otra por vos, otra por el Duque, explica. Luego, en la glosa y en el resultado trágico del drama, cambiará el por el Duque, por el por Dios, tras la caída en la tentación, el pecado y la trampa.

Este monumento al Cancionero y al concepto que es El castigo sin venganza es coherente con el pensamiento de Lope, y también con su estrategia de senectute en una obra donde ha satirizado al gongorista Pellicer y donde trata de mostrar que en la vejez puede con las nuevas tendencias de los dramaturgos jóvenes, buscando la verdadera raíz de la poesía nacional, como lo era su teatro, a la que él creía que Góngora era traidor.

En el contexto de senectute, en su decadencia y frustración ante su programa de vejez, la originalidad del texto se explica con total coherencia. Lope ha hecho de su necesidad de luchar, virtud. Por un lado, arremete contra la persona de Pellicer, en quien simboliza todos sus males y, por otro, pugna contra el estilo de Calderón -que aúna el gongorismo, la lógica dramática hasta el secreto agravio- instalándose cercano a él en tragicidad y autodefinición psicológica, pero sin perder su frescura y originalidad, arrancando del estilo, del lirismo y la gracia, y del concepto y la métrica tradicionales. Hasta hacerse un post-Lope, por única vez. De su necesidad, ha hecho virtud, lo que había aprendido muy bien ante los aprietos de senectute. Hace una sutilísima sátira y venganza contra Pellicer y un manifiesto práctico contra Calderón. Un canto de cisne, imagen que se aplica a sí mismo varias veces en la vejez. Desde el presupuesto ciceroniano en De senectute de que el anciano no debe dejarse humillar por los jóvenes.

El castigo sin venganza es, en esta lectura, hermano de las églogas, del Huerto deshecho y de la Epístola a Claudio, que configuran lo más llamativo del ciclo de senectute. Y el otro brazo de La Dorotea, ambos dramas de tempo lento, pero uno dentro del camino del Arte nuevo y otro procedente de una más vieja tradición renacentista.

---

**[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)**

Súmese como **[voluntario](#)** o **[donante](#)**, para promover el crecimiento y la difusión de la **[Biblioteca Virtual Universal](#)**.

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente **[enlace](#)**.