

REVISTA
DE
FILOLOGÍA ESPAÑOLA

TOMO LXVI

ENERO - JUNIO 1986

Cuadernos 1.º - 2.º

REELABORACIÓN Y CREACIÓN EN *EL CASTIGO SIN VENGANZA*

A Joseph H. Silverman
y
Samuel G. Armistead

PRELIMINAR

Desde que Adolfo Schaeffer indicó que *El castigo sin venganza* se había inspirado en *Bandello*¹, la afirmación se admite por todos los tratadistas² y no poco mérito fue el de Van Dam³ al señalar la existencia de un texto interpuesto, las *Historias trágicas*, traducidas en 1603⁴; después,

¹ En el prólogo de la edición de Barcelona (1634) se dice que la fábula anduvo en diversas lenguas; el Fénix se sitúa al final de esa cadena y justifica el por qué de su *tragedia*. Eugène Kohler inventarió la historia de la atribución y llegó a la conclusión de la genialidad del Fénix (*Lope et Bandello*, en el «Hom. Martinenche», Paris [s. a.], págs. 118-120).

² *Geschichte des spanischen Nationaldramas*, Leipzig, 1890, t. I, pág. 88. No hay nada útil a mi objetivo actual en HUGO ALBERT RENNERT, «Ueber Lope de Vega's 'El castigo sin venganza'» (*Zeitschrift für romanische Philologie*, XXV, 1901, págs. 411-423).

³ *El castigo sin venganza*, tragedia de fray Lope Félix de Vega Carpio, edición conforme al manuscrito autógrafo de la Ticknor Library de Boston [...] por C. F. Adolfo van Dam, Groninga, 1928, pág. 58.

⁴ *Historias trágicas ejemplares sacadas del Bandello, veronés. Nuevamente traducidas de las que en lengua francesa adornaron Pierre Bouistau y Francisco de Belleforest*, Valladolid, 1603. A su vez, el texto castellano no es sino traducción de otro francés (vid. nota 8) al que me referiré. Dispongo de fotocopias de éste (edición de 1570) que me facilitó el profesor Maxime Chevalier. A ellas hago mis referencias.

raro es el crítico que no habla del tema del incesto y, en 1978, A. David Kossoff insistió cumplidamente en los antecedentes bíblicos de la obra⁵. Todo ello es cierto, pero no todo tan sencillo como parece, y aún hay casos no apuntados. Voy a proceder con cierto orden.

LA TRADUCCIÓN FRANCESA DE BANDELLO
Y SU VERSIÓN ESPAÑOLA

Con el número XLIV se incluye en la *Primera parte* de las *Novelle de Matteo Bandello* la que lleva este título: «Il marchese Niccolò terzo da Este trovato il figliuolo con la matrigna in adulterio, a tutti dui in un medesimo giorno fa tagliar il capo in Ferrara»⁶. A ella tendremos que referirnos, pero, publicadas *Le tre parti de le Novelle* en 1554, parcial —y muy libremente— fueron traducidas algunas de ellas al francés por Pierre Bouistau, «surnomme Launay»: *Histoires tragiques extraictes des oeuvres italiennes de Bandel et mises en langue françoise, les six premières*, París, 1559⁷, éstas fueron —a su vez— vertidas al español y de ellas tomó Lope el argumento de su tragedia⁸. Por tanto, es necesario conocer cómo se fueron haciendo las transmisiones del italiano al francés y de éste al castellano. Veamos los pasos que dio la novela.

Comparar a Bandello con Lope es una grave inexactitud. Es posible que el Fénix hubiera leído al cuentista italiano, y hasta podemos aducir algún testimonio de ese conocimiento directo, pero Lope sigue la traducción española de una versión francesa del original italiano. Las cosas son tan complicadas como todo esto, pero la certeza del proceder es absoluta. Ahora bien, necesitamos conocer un paso previo: ¿cómo es la traducción española del texto de Bouistau-Belleforest? He cotejado cuidadosamente ambos relatos y la fidelidad española es muy grande; diríamos que total desde el desarrollo del relato y la proximidad de la traducción. Lo que no quiere decir que sea una traducción impecable. Prescindiendo de tal adjetivo interpolado o de cual mínima supresión,

⁵ Edición de la obra en «Clásicos Castalia», Madrid, 1978, págs. 30-32.

⁶ Citaré por *Tutte le opere*, a cura di Francesco Flora (3.ª edición), Milán, 1952, tomo I, págs. 516-524.

⁷ Según Emile Gigas, la versión española es una traducción literal de la francesa (vid. «El castigo sin venganza», *Revue Hispanique*, LIII, 1921, pág. 590). Sobre esto me ocupo más adelante.

⁸ En la Biblioteca Nacional de Madrid hay alguna edición del libro francés. En el ejemplar que perteneció a don Agustín Durán (R-i-86) sólo figura el nombre de François de Belleforest, que apostilla: «Histoires traduites et enrichies outre l'invention de l'Auteur» (París, 1568).

que apenas si nada dicen, el autor español ha añadido la división en capítulos y la rúbrica con que cada uno de ellos se introduce, pero —además— ha ampliado su traducción con alguna adición, según anoto seguidamente ⁹:

*l'honneur mesme, qui me est plus cher
qu'enfans, richesses ou vie (fol. 258).*

también de mi honra, que estimo en más
que los hijos, riquezas y vida * que son
tanto de preciar, pues sin ella todo lo
demas no vale nada * (fol. 312v).

Es verdad que esto poco, o nada, significa. Es mucho más importante la serie nada escasa de supresiones. Las enumero según el original francés y, ahora, señalo entre * * los fragmentos eliminados. Dejo aparte la no inclusión del soneto que canta la marquesa («Pour-quoy me plains de ma temerité», fol. 248v=fol. 300v del texto español) aunque se tradujo —en versos bastantes fieles— la canción de la pág. 259r-v (=314v-315 de la versión castellana), pero salvo esto, las supresiones son:

*elle luy allast faire venir le Comte Hu-
gues tout seul, pour cause qui luy im-
portoit de beaucoup, et * qui luy douroit
contentement * (fol. 249).*

fuesse a llamar al conde Hugo, y que
le dixesse, viniesse solo, porque queria
tratar con el cierto negocio de impor-
tancia (fol. 301v).

*tant il estoit * mignard, et induisent * a
compassion (fol. 249v).*

segun era lastimoso (fol. 302).

*Le visage changé en vn tel * vermillon,
qu'il eut fait honte a l'auant-coureuse du
soleil * (fol. 249v).*

el rostro se le demudo con tal color,
que vuiera hecho vergüença a la que
tanto desseaua verse a solas con el Con-
de (fol. 302).

*Dieu pardonne * la folie de * ceux qui
me tromperent * si laschement * (fo-
lio 250v).*

Perdonelos Dios a los que me engaña-
ron (fol. 303v).

*sans auoir de moyen de se departir
de la, * demeroit non moins immobile,
que iadis la femme de Loth conuertie
en statue, et monceau de sel *. La Mar-
quise, que estoit excelenment belle...
(folio 251v).*

... ni apartarse della. La Marquesa, que
era hermosa en extremo... (fol. 304v).

⁹ Entre asteriscos señalo la adición.

Et si bien s'estrangea de su premiere modestie, qu'il se mit a bainer * la bouche, ores les yeux, tantost la gorge blanche, et delicate de la Marquise: pais passant outre, estendoit sa main sur ser des pommes rondeletes, les quelles egalement disiointes, et separees, faisoient des petits monts rehaucez [y sigue una muy larga descripción que ocupa medio folio 252-252v] *.

ne se doutant point [...] de la fausse compagnie de sa femme, * qui l'enuoyoit en Cournouaille sans bateau *, auint qu'un varlet de chambre... (fol. 255v).

Y olvidose tanto de su primera templança que se puso a besarla [falta la lúbrica descripción del texto francés, folio 350v] ¹⁰.

sin tener ninguna sospecha [...] de la falsa compañía de su muger, sucedio que vn page de camara... (fol. 309v) ¹¹.

En algún caso la traducción no es apropiada y el texto español es difícilmente comprensible. He aquí los testimonios más notables:

N'est pas plus a souhaiter que la mort (folio 245v).

No es menos de padecer que la triste y miserable rabia de la muerte (folio 296v).

La Marquise ne respondant rien à la sage admonition de la prudente damoiselle, commença à penser, non par quel moien elle retireroit son espoux de la vie effrontee, et lubrique qu'il menoit: ains plustost comme elle pourrat venger, et avec qui elle rendroit le contrechange son mari, en le punissant par mesme faute (fol. 246).

No respondió la Marquesa ¹² a la discreta persuasión de su dama, antes comenzó a tener diuersos pensamientos, y ninguno de que medio ternia para no hazer a su marido la injuria que le hazia, si no todos para ver, como se podia vengar, y quien seria el con quien daria el contracambio a su marido, pagandole en la misma moneda (fol. 298).

¹⁰ De acuerdo con la *Aprobación* de Juan de Olave: «hallo algunas maneras de hablar algo desembueeltas, que en la lengua francesa (donde esta mas estendido) deuen permitirse y en la nuestra no suenan bien y assi las he testado, y enmendado otras». La misma especie en las palabras *Al lector*.

¹¹ No es la única vez que el traductor español elimina los juegos de palabras que hacen referencia a situaciones de más que dudoso sentido, cfr.: «A ce mot le prince eschauffé en son harnois, sans plus vser des reuerences du temps passé, comença a tenir le dessus en la musique, que iamais il n'auoit experimtee: et trouua les accods si doux...» (fol. 252v) = «Y auiendole dicho esto hizo el Conde lo que restaua sin vsar mas la reuerencia que hasta allí, y experimento lo que jamas auia prouado, y pareciole cosa tan sabrosa...» (fol. 305v). Para *Cornualles* como referencia al cornudo, vid. HENRY N. BERSHAS, *Puns and Proper Names in Spain*, Wayne State University, 1961.

¹² Van Dam puntuó mal y el texto quedó sin sentido (pág. 66).

En este sentido deben considerarse malas traducciones como las de *contraignit* (fol. 241) por *confirmó* (fol. 291)¹³, *succeda* (242) por *concedió* (fol. 292v), *terrien* (fol. 242) por *tirano* (fol. 292), *de bons temps* (folio 245v) por *da buen tiempo* (fol. 296v), *aeugler* (fol. 246v) por *carregar* (fol. 298), *froidureux ou lunaire* (fol. 251v) por *frio o porfiado* (folio 304v), *au surplus* (fol. 255v) por *deuaxo desto* (fol. 307v), *illegitiment* (fol. 257) por *legitimamente* (fol. 311v), *basse court* (fol. 258) por *palacio baxo* (fol. 312v)¹⁴, *effacer* (fol. 261) por *desuergonçarse* (fol. 316v), etcétera.

Cierto que las diferencias no son de gran trascendencia, pero sí suficientes para merecer la demora que hemos hecho, y aun habría que hacer hincapié en la insistencia con que la traducción francesa habla de un pecado que pasa a la traducción española y que nos sitúa ante el incesto que va a condicionar el quehacer de Lope: *incestueuses amours* (239v), *lubricité brutale et incestueuse* (id.), *inceste* (fol. 247), *incestueuse et folle femme* (248), *incestueux corrinal* (fol. 254), *incestueuse amie* (fol. 258), *incestueusement* (fol. 261). Y junto a ello algo que Lope, genialmente superará, el furor erótico, que convierte el relato en un simple motivo de amor carnal: *lasciue* (fol. 240), *concupiscence* (ib.), *appetit dereiglé de la chair* (id.), *lascif et effeminé* (fol. 243), *faut de lubricité* (folio 246), *enormité du cas* (fol. 249), *lubrique conseilliere* (fol. 252), *peché le plus abominable* (fol. 257v), etc. Y, en contrapartida, continuamente también, el *honor* afrentado.

Todo esto pasa a la traducción española y, desde ella, a la tragedia que Lope escribe. Vamos a ver cómo Bandello no inspira directamente al Fénix, por más que, acaso, lo hubiera leído en italiano. La fidelidad de la traducción en cuanto tiene de respeto al texto francés y la certeza de que Lope no conoció la versión de Belleforest¹⁵, me permite dejar ahora este eslabón que, si necesario para la historia del texto, no ha actuado sobre el quehacer del Fénix. Por eso, al cotejar la correspondencia entre la escueta novela de Bandello y el relato seguido por Lope, me limito a poner dos columnas que permitirán —ahora sí— saber cómo aprovecha el dramaturgo las fuentes de que dispone. Es lo que haré en el próximo capítulo, pero antes una breve observación.

¹³ Unas pocas líneas después, *confirmé* (fol. 241v) es traducido exactamente por *confirmado* (fol. 291).

¹⁴ En el folio 263, *basse court*, es traducida por *plaza del palacio* (fol. 319v).

¹⁵ Lope no supo el francés con soltura, según su propio testimonio en *La Dorotea*. Parece lógico, pues, que no recurriera a un original que hubiera entendido mal, cuando en casa tenía la información necesaria. Cfr.: «Supe bien la [lengua] toscana y de la francesa tuve noticia», dice don Fernando (*La Dorotea*, edic. E. S. Morby, Madrid, 1968, pág. 294 y la nota 16, donde aduce testimonios pertinentes).

El título de la obra (*El castigo sin venganza*) ha dado bastante que pensar, pero los eruditos —que yo sepa— se han fijado en problemas de contenido, de ética, de honor, de casuismo y de mil otros motivos. No creo que así se resuelva la duda, y dan buena fe de ello la heterogeneidad de las explicaciones. Pero en el texto francés se lee: «Mais quand ie deuroy mourir vn million de fois: si est-ce que ie ne laisseray point passer cecy sans vengeance» (fol. 245), que en español dice: «Si pensaste morir [son palabras de la Marquesa contra las infidelidades de su esposo] vn millon de vezes, no dexare pasar este *agrauio sin venganza*» (folio 296v). Y es probable que en el recurso de Lope pesara este sintagma sobre el que construyó el suyo.

BANDELLO Y EL TEXTO ESPAÑOL

El desarrollo de la *novella* de Bandello es lineal: el relato comienza en un punto y la acción discurre por pasos acordados hasta un final trágico. Es el procedimiento del relato vallisoletano, aunque no podamos hablar de una traducción: las ocho páginas de Bandello son dieciséis en el texto castellano. ¿Cuáles son las modificaciones introducidas? Creo que puede ser útil enfrentar ambos testimonios para deducir ulteriores consecuencias.

BANDELLO

TRADUCCIÓN CASTELLANA

Quién era Nicolás de Este (fol. 516).

Introducción histórico-moral (fol. 289r).

Nicolás de Este, tercer duque de Ferrara, tuvo guerra con su primo Azzo de Este, legítimo señor de Ferrara (folio 516-7).

Se añade una precisión cronológica¹⁶ (folio 290v)¹⁷.

Correspondencia en el relato español (folio 290v).

¹⁶ He calculado las palabras del texto italiano, unas 3.700; las del español, alguna más de 7.100. Así pues, tiene una extensión doble. Cálculos aproximados, pues hay que considerar el poema castellano, las rúbricas de capítulo, etc. He tratado de ser justo en un cálculo que, por lo demás, basta con que nos dé un índice válido. El número ocho que doy como base es la extensión del cuentecillo en la edición de Bandello que manejo (8 páginas de 39 líneas+8 líneas).

¹⁷ «Quando viuio Philipe Maria Duque de Milán, hijo de Juan Galeazo (el que tantas veces tuuo guerra contra los Florentines y los de su liga), reynando en Francia Carlos septimo, que fue el que echo los Ingleses de Normandia, el excelente magnanimo Principe Nicolas de Este, tercero Marques de Ferrara [...] tuuo guerra con un primo suyo llamado Azzo de Este» (cap. I, fol. 290v). Después se aduce el reinado de Luis XI (fol. 292v).

BANDELLO

TRADUCCIÓN CASTELLANA

- Azzo fue desterrado a Creta, donde murió (fol. 517). *Ibidem* (fol. 291r).
- El Duque se casó con la hija de Francisco de Carrara, que además era señor de Padua (fol. 517). *Ibidem* (fol. 290r).
- Del matrimonio les nació Hugo, conde de Rovigo (fol. 517). *Ibidem* (fol. 290r).
- La madre murió en el parto (fol. 517). Dones de Hugo.
Una escueta referencia encomiástica de Bandello es desarrollada largamente (folio 291v).
- El marqués se dio a la vida disoluta (folio 517). Se sustituye una referencia local por otra de historia clásica (f. 291r).
- El mayor de los bastardos, Leonello, sucede al marqués en Ferrara (fol. 517). Correspondencia (fol. 292v).
- El segundo bastardo era Borso, distinguido con muchos honores (fol. 517). Se aducen los honores que le conceden papas y reyes (fol. 292v).
- Referencia a los hijos bastardos del marqués (fol. 517). Falta este breve fragmento.
- El marqués Nicolás decide casarse con la hija de Carlo Malatesta (fol. 517). La decisión de casarse la toma por persuasión de algunos de sus vasallos (folio 292v).
- La esposa tenía 15 años (fol. 517). Tenía 18 años (fol. 293r).
- Vino a Ferrara donde fue recibida con ostentación (fol. 518). Falta el pasaje.
- El marqués vuelve a sus malas andanzas (folio 518). Adición de algunas consideraciones morales (fol. 293r).
- La marquesa decidió no perder su juventud y fijó sus ojos en su hijastro, el conde Hugo (fol. 518). La marquesa confía sus penas a una sirvienta que había traído de su tierra. Hay un diálogo entre las dos mujeres y la criada es quien le recomienda seguir nuevos amores, y convence a su señora. Largo discurso sobre la desigualdad de hombres y mujeres (folio 294r).
- Comienza el 2.º capítulo con nuevo discurso de la servidora, que le recomienda faltar a la fidelidad, pero con toda discreción. Justifica la conducta con no pocas consideraciones morales. Consideraciones del autor (fols. 296r-298r).

BANDELLO

El hijastro era cortés con su madrastra, que, sin embargo, no ocultaba su lascivia con un muchacho de 16 ó 17 años (folio 518).

La marquesa decide descubrirle la pasión en la que se consume (fol. 519).

El duque de Milán llama al marqués de Ferrara para resolver algunos asuntos (folio 519).

La marquesa medita en sus proyectos y llama a Hugo que, no recelando el motivo, acudió a su lado (fol. 519).

Movimientos psicológicos de la mujer. Palabras para captar al muchacho, entre las que no falta el recuerdo a la madre muerta y la desatención en que el padre lo tiene (fol. 519).

Cuenta la condesa cómo una vieja crónica narra que Fresco mató a su padre porque le dio madrastra (p. 520).

Ella no quiere que se manche las manos en sangre, pero debe precaverlo para evitar otros trabajos (fol. 520).

Además, el conde no es legítimo señor de Ferrara, sino Azzo, el desterrado en Candía; donde murió. Otro tanto podía ocurrir a Hugo, sacrificado en beneficio de algún bastardo (fol. 520).

Por otra parte, cuando a ella le hablaron de casarla en Ferrara, se le dijo que sería esposa de Hugo, no del padre.

TRADUCCIÓN CASTELLANA

Alusión a Fedra e Hipólito y referencia al amor incestuoso (fol. 298v).

En el texto castellano, 20 años (fol. 298r).

En el texto castellano, la marquesa se manifiesta en un monólogo lleno de impudicia, que pone en práctica (folio 299r).

Faltan diversas consideraciones morales (folio 299-r-v).

Correspondencia en el texto castellano (folio 300r).

La marquesa decide ejecutar su proyecto, pero aquí se añade una bella escena en la que tañe el laúd y canta un soneto (fol. 300r). Además, es la criada quien hace de mensajera y le pide que vaya al cuarto de la señora (folio 301r). La criada sospechando todo se retiró a una recámara (fol. 301r).

El capítulo 3.º, en sus comienzos, tiene correspondencia con Bandello (fol. 302r-302v).

Falta.

Falta.

Falta.

Correspondencia justa, fol. 303r.

BANDELLO

Por eso estará para siempre llena de tristeza. A continuación, acarició y besó desordenadamente al muchacho (folio 520).

El mozo cayó en la tentación (fol. 521).

Para proseguir los amores deciden contar con la colaboración de una mujer (folio 522).

Continuaron viéndose, pero los cortesanos no sospechaban nada (fol. 522).

Un día enfermó la criada y los enamorados fueron menos discretos (fol. 522).

Un paje del conde descubrió las relaciones y se puso a espiarlos y, por un agujero que hizo en la pared, pudo comprobar lo que había sospechado. Después hizo que el marqués confirmara su deshonra (fol. 522).

TRADUCCIÓN CASTELLANA

La marquesa trata de que Hugo no piense en el pecado que comete (fol. 303v)¹⁸. El autor hace alguna consideración moral (fols. 304r-305r)¹⁹.

Ya nunca trató cortésmente a su madrastra (fol. 305v).

Al acabar este capítulo, el narrador añade nuevas consideraciones morales y, en diálogo con el lector, se dice: «Considerad aora el *segundo acto* desta tragedia»²⁰ (fol. 306r).

Es la misma mujer que la versión había introducido mucho antes. Larga plática de la señora y la sirvienta; con numerosas consideraciones sobre la condición de los siervos, los juicios de Dios, la fuerza del amor, etc. (fol. 307r-307v).

A esto se añaden diversas consideraciones sobre las prendas del conde (folio 308r).

Falta.

El agujero estaba en la pared (fol. 310r).

Hay un largo añadido para preparar el descubrimiento. Conversación del paje con el conde. Comprobación de la afrenta. Lamento (fol. 311r)²¹. Monólogo del conde y consideraciones sobre su desgracia (fol. 311v). Determinación de hacer justicia (fol. 312v).

¹⁸ Me interesa señalar un pasaje de la página 71: «Pues esta hermosa dama [...] determino passar adelante [...] para que este moço [...] no midiesse con la razon la grauedad de vn hecho tan malo como el *abominable* pecado que cometía contra el que le engendro, juntando con tan gran fealdad su persona con la en quien *estaua mezclada la sangre de su padre*» (fol. 305r). El subrayado es mío.

¹⁹ «Començo a oluidarse de sus honestos propositos, y a echar a parte la reuerencia que deuia a su padre, y a la honestidad de su lecho nupcial, cuyo violamiento o corrupcion jamas se passo sin traer consigo perdida, afrenta y deshonra de los que cometen semejante maldad» (fol. 305v). Este y el texto de la nota anterior tendrían que estar en la página 521 de Bandello.

²⁰ Folio 306r. Subrayo por mi cuenta.

²¹ Interesan estas palabras de la adición: «Ay de ti, viejo sin ventura. ¿Será posible, que saliendo de la flor de tu edad, seas afrentado por la *sangre y sustancia de tus entrañas*? ¿Será este tu hijo entre los *legitimos* el que tan legitimamente

BANDELLO

El marqués descubrió su vergüenza «circa l'ora de la nona» y «a le venti ore»; mientras Hugo jugaba a la pelota, fue detenido y encarcelado. También ordenó que la condesa fuera encerrada en la torre. Como era día de fiesta, todo el mundo vio lo que pasaba (folio 523).

Dos frailes prepararon a morir a los amantes. El hijo pidió perdón al padre y la condesa quiso hablar con su marido, pero no obtuvo su gracia. Aún intentó salvar a Hugo culpándose ella sola (fol. 523).

Desesperación de la mujer. Arrepentimiento del mozo. La condesa murió con el nombre de Hugo en los labios (folio 524).

Los dos cuerpos fueron bien lavados y regiamente vestidos para exponerlos en palacio, donde el pueblo los visitó. Juntos, con gran pompa, fueron enterrados en San Francisco (fol. 524).

El marqués se casa por tercera vez (folio 524).

Consideraciones del narrador acerca de su propio linaje (fol. 524).

TRADUCCIÓN CASTELLANA

Hay total correspondencia (fol. 312v), pero se habla de la *incestuosa mujer* folio 313r). El alcaide prende al conde pronunciando un discurso moral (folio 313r). Nuevas consideraciones morales, ahora a cargo del traductor (folio 313v). Conversación de Hugo y el alcaide (fol. 313). Cuando la condesa fue detenida, estaba cantando una canción con sus damas (fol. 313v). Se incluye el poema (fol. 314r).

Larga adición en la que el padre explica a sus vasallos la causa de su proceder, pues «el Conde Hugo, ha *hollado el lecho nupcial* del Marqués de Ferrara, su padre» (fols. 315v-316v).

La ejecución se cumplió con presteza (folio 319v).

Correspondencia fiel (fols. 319v-320r).

Falta.

Falta.

Consideraciones éticas (fol. 320r).

trate con tu mujer? ¿Sere yo por ventura el testigo, juez, y parte en esta causa, y en la ejecución deste juyzio?» (fol. 311v). «No tenga fuerça para conmigo el amor paternal, pues el hijo *vsurpando la cama de su padre*, da muestras de querer intentar [...] quitar la vida al por quien el tiene la suya?» (ib.). Los subrayados son míos.

Antes de proyectar los resultados del cotejo anterior sobre la obra de Lope, quiero señalar unos cuantos hechos que servirán para muy diversos comentarios:

1.º El texto, en su traducción castellana, está lleno de consideraciones morales.

2.º Hay más motivos clásicos que en la obra de Bandello.

3.º La criada confidente aparece antes en el texto traducido y, además, tiene un importante papel en las decisiones de ésta: es ella quien sugiere que Hugo venga a las habitaciones de la señora y quien hace de emisaria.

4.º Las referencias a los amores incestuosos están reiteradas en el texto castellano, que habla del *abominable pecado, de sangre mezclada con la del padre, de corrupción del lecho nupcial, de hollarlo, de incestuosa mujer*.

5.º Se habla de *acto* y de *tragedia*²², referencias que pueden parecer triviales, pero que, unidas a una serie de indicios, adquieren significación mucho mayor.

6.º El paje toma sobre sí la responsabilidad de informar al conde.

7.º La música se incorpora al relato en dos momentos capitales: cuando decide ejecutar su proyecto, tañe el laúd y canta un soneto (final del capítulo 2.º); en el capítulo 5.º, al ser detenida, estaba con sus damas «cantando una canción que parecía ser pronóstico de su desastre».

Sobre estos puntos volveré. Pero antes valgan unas breves palabras de tipo general: Bandello es parafraseado con generosidad moral; consideraciones éticas alargan y alargan su relato, sin añadir apenas nada. Diálogos llenos de consideraciones virtuosas o de referencias a la antigüedad clásica amplían el original y, sin embargo, se eliminan muy pocos pasajes del italiano: la ostentación con que la hija de Malatesta fue recibida en Ferrara, la interpolación del parricidio que narran las crónicas antiguas, la insistencia con que los bastardos se elevan sobre los hijos legítimos, la enfermedad de la criada como arranque de todos los males y el tercer matrimonio del conde. Muy poco frente a lo que se añade y tan poco revelante como lo anterior. Podríamos decir que en tal sitio hay un detalle de más precisión o en otro de cierta finura, pero ninguna de las dos versiones mejora claramente a la otra, pues en ambas pueden ofrecerse motivos para una u otra preferencia. En la compara-

²² «Considerad aora el *segundo acto* desta *tragedia*» (fol. 306r), «se fue el a la parte donde se representaua el acto que causo despues la muerte de los principales *personages* desta *tragedia*» (fol. 311r).

ción, me refiero en lo que se proyecta sobre el texto de Lope; lógicamente, Bandello es quien inventó la novela, y su mérito no entra en discusión.

RAZONES POR LAS QUE LOPE SE INSPIRA
EN LA TRADUCCIÓN CASTELLANA

El drama de Lope mucho difiere en cuanto a su planteamiento y desarrollo: el primer acto se inicia con la escena, tantas veces repetida, de unos hombres que, por la noche, van a visitar a unas damas, y sirve para ponernos en antecedentes sobre las personas; el duque decide casarse y hace que su único hijo, el bastardo Federico, vaya a buscar a la pretendida Casandra. Federico va a Mantua con harto disgusto a cumplir el encargo, pues piensa que, de haber descendencia, él no podría heredar. En el camino, se oyen voces de mujer en un río y resulta ser Casandra que está en apuro; la salvan Federico y los suyos: se identifican y se prometen afecto. Pronto se enamora Casandra, y Federico siente idénticos sentimientos. En Ferrara, el Duque explica a su sobrina Aurora las causas que le han llevado, a pesar suyo, a contraer matrimonio; la muchacha está prendada de Federico y esto será decisivo para el desenlace. Se recibe en la corte a Casandra y se confirman los enamoramientos, así como los de Aurora y el Conde del séquito de Casandra.

El segundo acto se inicia con un diálogo confidencial entre Casandra y su criada Lucrecia, en el que se manifiesta la inclinación amorosa de la dama. El Duque cree que su boda produce tristeza a Federico y, para remedio, le propone el casamiento con Aurora. En un diálogo de ésta y Casandra, se nos informa acerca de que el amor que hubo entre ella y Federico se ha apagado por desvío del varón. Casandra intenta acercarse, de nuevo, a los dos jóvenes, creyendo —como todos— que la tristeza de Federico se debe al temor de ser suplantado en la herencia, si nacieran hijos del segundo matrimonio de su padre; intenta serenarlo diciéndole que nunca habrá descendencia y que el Duque se avino a la boda para tranquilizar a sus vasallos. Pero el discurso de Casandra acaba contando su propio dolor, al que Federico contrapone el propio. En el juego verbal, Federico le declara su amor. El Duque es solicitado en Roma por el Papa, que lo pone al frente de sus ejércitos; Casandra en un soliloquio justifica su amor; aparece Federico y manifiesta su dolor. Al final del parlamento, Federico glosa la quintilla *En fin, señora me veo*, que conmueve a Casandra y le hace confesar sus deseos. Termina el acto con una exaltada manifestación de sentimientos.

Al empezar el acto tercero, Aurora desdefiada por Federico cuenta a Carlos, más afortunado que él en amores, los encuentros de Casandra y Federico. Se urde de este modo la múltiple venganza, y así cuando el Duque regresa vencedor, y corregido de todos sus vicios anteriores, recibe un papel, que es de suponer ha sido inspirado por Casandra²³, en el que denuncian los ilícitos amores de su esposa y de su hijo. El Duque asocia la situación de su casa con la historia de David y decide castigar a los culpables (vv. 2546-7). Federico trata de ocultar sus amores, mientras que la conversación del Duque y Casandra se realiza con una total ambigüedad (vv. 2641-2667). Convencido el Duque de su afrenta, trata de ejecutar la sentencia del honor, tratando de que nadie se entere²⁴: apresaa Casandra, la ata y amordaza (vv. 2858-2856), Federico visita al padre que le finge haber sido víctima de una conjuración y que el conspirador, recluido en la sala contigua, debe morir sin que nadie se entere (III, vv. 2933-53). Federico cumple la ejecución sin saber a quién ha dado muerte. Al oír los golpes, grita el Duque y a su voz vienen todos los cortesanos: el Duque acusa a su hijo de haber dado muerte a Casandra porque estaba embarazada (2981-86); una nueva justicia se cumple: Federico es muerto al salir empuñando la espada homicida (vv. 2987-95). Acaba la tragedia con unas palabras del Duque: «pagó la maldad / por heredarme» (vv. 3016-17)²⁵.

Prescindo de dos acciones paralelas a la principal (amores de Aurora y Carlos, de Batín y Lucrecia) porque responden a un esquema bien sabido del teatro lopesco, pero que no son imprescindibles para mi propósito, aunque estén entreveradas con la que he tratado de sintetizar. He dado el argumento con una versión harto esquemática para que se vean las enormes diferencias que lo separan del que se considera que lo inspiró, pero —a la vez— para ver cuáles fueron los posibles condicionantes. Que esta necesidad me justifique de haber tenido que relatar por extenso (en éste y en el capítulo anterior) unos hechos que sólo así pueden ser comprendidos por el lector y que permitirán entender mi argumentación.

²³ Lógicamente hay que pensar que la carta procede de Aurora; el Duque se pregunta con razón: «[...] ¿Quién ha de querer / decir verdad tan infame?» (III, vv. 2540-2541).

²⁴ «Quien en público castiga / dos veces su honor infama» (III, vv. 2854-2855). Bien al contrario que en el relato en prosa.

²⁵ Lógicamente, los cuatro versos últimos son la despedida al «senado» que ha seguido la representación.

No voy a repetir lo que Van Dam ya dejó dicho²⁶, pero no puedo limitarme a un análisis externo, que, si útil, tal vez no nos dé la clave de la cuestión. Porque, en efecto, las diferencias entre ambos relatos son tan grandes que no merece la pena seguir anotándolas, aunque la filiación del drama de Lope no sea tan fácil como dijo el hispanista holandés. Para decidir que el texto traducido era la fuente y no el original de Bandello, se apoyó únicamente en la decisión que tomó el Duque de contraer segundas nupcias sólo para satisfacer el deseo de sus vasallos. En oposición está el boato con que la duquesa fue recibida en Ferrara, que consta en Bandello y Lope, y no en la traducción castellana²⁷. El aislamiento de este motivo me parece que amengua su valor o nos hace pensar en que Lope, aun siguiendo el texto castellano, leyó también el de Bandello²⁸.

Pienso que en favor de las relaciones entre Lope y la traducción están las quejas de Casandra sobre las desdichas de las mujeres, que pueden ser un lugar común, pero presente en el texto castellano²⁹ y de algún modo en la obra teatral³⁰. Coincidiendo con este débil vínculo estaría el de designar como *tragedia* a la representación dramática, que ha llamado, y no poco, la atención de los eruditos³¹. Aunque todo esto fuera cierto, no habríamos dejado la superficie. Es mucho más importante ver cómo una situación ante los problemas del honor une a los dos textos

²⁶ Páginas 83-91 de su edición.

²⁷ «Venne a Ferrara accompagnata onoratissimamente de marchegiani e romagnoli e fu dal marchese Niccolò molto pomposamente ricevuta» (edic. cit., pág. 518). El pasaje debería estar al comienzo del folio 293r de la traducción. «Entren con grande acompañamiento y bizarría Rutilio, Floro, Albano [... etc.], Casandra y Lucrecia» (Acto I, acotación en la pág. 269), «en tanto que disponiendo / queda Ferrara la entrada, / que a vuestros merecimientos / será corta, aunque será / la mayor que en estos tiempos / en Italia se haya visto» (I, vv. 811-816).

²⁸ Menéndez Pidal adujo otro motivo que hace pensar que Lope recordaba directamente a Bandello (*El castigo sin venganza. Un oscuro problema de honor*, apud *El P. Las Casas y Vitoria*, «Col. Austral», núm. 1286, pág. 127). Don Ramón no tuvo en cuenta la traducción en francés. Por su parte, Amado Alonso dedicó muy atinadas observaciones al análisis del relato de Bandello y la tragedia de Lope, pero no valoró los textos interpuestos («Lope de Vega y sus fuentes», *Thesaurus*, VIII, 1952, páginas 1-24).

²⁹ Folios 295v-296r.

³⁰ De forma más o menos difusa en el acto II (encuentro de Casandra y Lucrecia) y, sobre todo, en el v. 276: «¡Ay, desdichadas mujeres!»

³¹ EDWIN S. MORBY, «Some Observations on *tragedia* and *tragicomedia* in Lope» (*Hispanic Review*, XI, 1943, págs. 185-209). A. David Kossoff señaló —a mi modo de ver con acierto— los dos lugares en que aparece la voz en la versión española (edic. cit., pág. 32, nota 45); ya antes Van Dam lo había parcialmente indicado, página 91. TIRSO DE MOLINA acaba *La venganza de Tamar* llamando *tragedia* a su obra (verso final).

españoles. Las escasas líneas de Bandello³² se mudan en el largo discurso del Duque en el que está no sólo su justificación, sino su dolor de padre, la necesidad de lavar el honor mancillado y el significado ejemplar de la justicia³³ y no de otro modo a como Lope justificaría otro largo parlamento (vv. 2835-2913), bien que en el dramaturgo se oculta cuanto sea posible la divulgación de todos estos pecados³⁴, frente a la publicidad de la traducción castellana.

Creo que no se trata de indicios, sino que, a la aislada referencia de Van Dam, hay que añadir la interpretación de un pecado que mancilla el honor paterno. Esto es lo que, a mi modo de ver, es más importante, y diría que decisivo. Considerándolo así me parece veraz una nueva interpretación de estos antecedentes, que son mucho más profundos. La traducción interpuesta crea deliberadamente una espesa atmósfera donde se respira un aire de tragedia bíblica (luego veremos cómo) y la delicada presencia de unos elementos líricos. Son estos planteamientos los que quisiera desarrollar en las páginas que siguen.

EL TEMA DE DAVID Y ABSALÓN

A. David Kossoff (pág. 30) señaló la historia de David y Absalón como otro antecedente de la gran obra de Lope, pero a mi parecer no la vinculó de manera muy clara con la traducción española, que motivó el carácter de la tragedia. En efecto, el comienzo del relato arranca así³⁵: «Puesto que en la memoria de los hombres los *amores incestuosos* ayan sido desagradables en la presencia de Dios y en el respeto de los hombres, los escandalos que se han seguido dellos daran bastante testimonio, assi de la grauedad del pecado, como del *mal que causa en las casas y personas* [...] Por este fue muerto a traycion *Amnon, hijo de Dauid, por su proprio hermano Absalon, el qual cayendo despues en este mismo vicio, vsando deshonestamente de las concubinas de su padre, por justa vengança de Dios fue muerto miserablemente por Joab*» (fol. 289r). He

³² «Di tanto scorno il marchese oltra modo s'attristo e dolente ne divenne, e l'amore che a la moglie e al figliuolo portava in crudelissimo odio convertí, deliberrando contra l'uno e l'altro incrudelire» (pág. 522).

³³ Folios 315v-317v (págs. 7-80 de Van Dam).

³⁴ Según unos principios que constan explícitamente: «Esto disponen las leyes / del honor, y que no haya / publicidad en mi afrenta / con que se doble mi infamia. / Quien en público castiga / dos veces su honor infama, / pues después que le ha perdido, / por el mundo le dilata» (vv. 250-257). Vid.

³⁵ Lo tuvo en cuenta Kossoff, pero no lo que seguidamente iré señalando.

subrayado lo que me parece fundamental para entender el desarrollo de la obra y aclarar los planteamientos del incesto, muchas veces confundidos (empezando por la traducción francesa y pasando a la versión castellana):

1.º La idea del traductor es hacer del relato la historia de unos *amores incestuosos*.

2.º Ese mal daña en *casas y personas*, es decir, mancilla el honor del linaje, tanto como la honra individual.

3.º Amnón fue muerto por Absalón porque cometió el pecado.

4.º Absalón cayó en la misma falta que Amnón al afrentar a su padre.

Procedamos por orden: el texto traducido repite una y otra vez el carácter incestuoso de los amores de los protagonistas³⁶, lo que no coherente con el *adulterio* que aparece en la rúbrica de la *Historia vndécima*. Y ya aquí se suscita una duda: hubo adulterio, por cuanto se realizó «el acto carnal entre dos personas de las cuales una era casada»³⁷, pero no directamente incesto, pues tal es «la lujuria entre personas parientes dentro de los grados prohibidos [...] para el matrimonio»³⁸. Que luego todo converja en la doctrina del incesto es fácil de entender. La tradición cristiana procede del *Levítico* (cap. XVIII) donde se enumeran las uniones ilícitas y los pecados contra natura («matrimonii impedimenta»). En el versículo 8 se lee: «Turpitudinem uxoris patris tui non discooperies: turpitudinem enim patris tui est». Sólo considerando como madre a la esposa paterna, cabría pensar en el incesto, pues un versículo antes se había escrito: «Turpitudinem patris tui, turpitudinem, matris tuae non discooperies: mater tua est: nom revelabis turpitudinem eius». El primero de los textos iguala a la esposa del padre (que no es la *mater tua* de la referencia que pongo en segundo lugar) con el propio padre, pero no dice que sea igual que la madre. Esto es, en primer lugar, hay un crimen cometido contra el padre, después se deducirá el incesto, aunque no hay consanguinidad de la madrastra y el entenado. Pedro Damián, en

³⁶ Vid. antes, págs. 5 y 11.

³⁷ Fr. ANTONIO ROYO MARÍN, O. P., *Teología moral para seglares*, Madrid, 1957, tomo I, pág. 447, § 581.1.

³⁸ *Ibidem*, página 448, § 585, § 1. He prescindido en los corchetes de *por la Iglesia*, por cuanto no se trata de hechos puramente cristianos. Los antropólogos dicen que es «incestueuse toute union avec des partenaires consanguins selon la définition locale de la consanguinité» (FRANÇOIS HÉRITIER, *Symbolique de l'inceste et de sa prohibition*, en el libro colectivo *La fonction symbolique*, edit. M. Izard-P. Smith, París, 1979, pág. 210). Para las diversas teorías sobre el incesto, vid. CLAUDE LÉVI-STRAUSS, *Les structures élémentaires de la parenté*, París, 1967, págs. 14-33.

sus largos comentarios al *Levítico*, no añade nada que pueda aclarar la cuestión que nos ocupa³⁹. Queda la maldición divina contra cualquiera de estas abominaciones: «Omnis anima, quae fecerit de abominationibus his quippian, peribit de medio populi sui. Custodite mandata mea. Nolite facere quae fecerunt hi qui fuerunt ante vos, et ne polluamini in eis. Ego Dominus Deus vester» (*Levítico*, XVIII, 28-30). En la *Disputatio XV*, Tomás Sánchez expone muy minuciosamente las cuestiones del incesto⁴⁰, pero en su casuística no incluye testimonios semejantes al de la tragedia, pues «incestum admissum a viro cum consanguineis suae vxoris impedire, non tamen dirimere matrimonium»⁴¹; sin embargo, la *affinitas* descrita por el moralista viene a situar la tragedia en el terreno del incesto, ya que «affines sunt consanguinei alterutrius coniugis alteri coniugi: quod duae cognationes inter se diuersae copulentur per nuptias, et altera ad alterius fines accedat»⁴².

Pero lo que me interesa en este momento, y en la obra de Lope, es la voluntad de crear una atmósfera recargada por esas sombras del incesto, que a todas luces se presentaba como más culpable —si ello moralmente cupiera— que el simple adulterio. No conviene desechar un hecho fundamental, el Duque, tras haberse casado, continuó sus locas aventuras⁴³; es decir, vivió una lujuriosa viudedad, y, al casarse, cometió continuos adulterios. No es necesario insistir, el adulterio del varón, y más si es de condición prominente, no suele contar con otra sanción que el dolor de la esposa; lo que era eficaz para nuestro relato era ese pecado contra la propia sangre al que ya me he referido. Y esto es lo que en la traducción castellana encontramos reiterado: con alusión precisa al incesto o con sugerencias que lo evocan: «este amor tan loco y incestuoso de la Marquesa su madrastra» (fol. 298v), «esta loca e incestuosa» (fol. 300r), «concluidos que fueron estos incestuosos amores» (fol. 300v), «el hijo vsurpando la cama de su padre» (fol. 311v), «su incestuosa muger» (folio 313r), «el Conde Hugo, ha hollado el lecho nupcial del Marques de Ferrara su padre» (fol. 316v), «este es quien incestuosamente ha violado

³⁹ *Patrología latina* de Migne, t. 145, cols. 202-203, especialmente.

⁴⁰ *De sancto matrimonii sacramento disputationum*, Lugduni, 1621, t. II, páginas 61b-65a; fray MANUEL RODRÍGUEZ LUSITANO, *Obras morales en romance*, Salamanca, 1610, I, pág. 367.

⁴¹ SÁNCHEZ, t. II, pág. 61b.

⁴² SÁNCHEZ, *ib.*, *Disp. LXIV*, 1 (pág. 217a); RODRÍGUEZ, *loc. cit.* Ténganse en cuenta las riquísimas referencias que hay en la *Prompta Bibliotheca*, de LUCIO FERRARI, Venecia, 1772, s. v. *Luxuria* y *Poena*.

⁴³ «Poco tiempo despues el Marques, aunque su muger era hermosa [...] no dexo de continuar sus primeros vicios, andandose de muger en muger» (fol. 293r), «No teneyns otra causa que os de descontento sino estos amores vanos y locos del Marques» (fol. 294v), etc.

el claustro» (fol. 317r), «ha hecho contra vos lo que no deue hazer hijo ninguno con su padre» (fol. 318r). Lope se estriba en todas estas referencias para convertir su historia en unos amores incestuosos, pero no cabe pensar, por más que se haya aducido una y otra vez, en la historia de los hijos de David. Lo que el dramaturgo hace es, sagazmente, inducir a la idea del incesto sin nombrar nunca la palabra ⁴⁴. Dispone el espíritu de los espectadores hacia el rigor más severo imbuyendo la idea de algo más grave aún que un adulterio. Y efectivamente, desde muy pronto, *madre e hijo* serán las palabras clave que ayudarán a cifrar (y descifrar) la trama que ante su público dispone. En el acto I, Casandra dirá:

Madre os seré desde hoy,
señor Conde Federico,
y deste nombre os suplico
que me honréis, pues ya lo soy.
De vos tan contenta estoy
y tanto el alma repara
en prenda tan dulce y cara
que me da más regocijo
teneros a vos por hijo
que ser duquesa de Ferrara.

(vv. 488-497)

Poco después, Federico, entre otras declaraciones hará ésta:

pues que de vos nacer quiero,
que soy el hijo primero
que el duque de vos espera.

(vv. 519-521) ⁴⁵

y el Duque dice a su hijo:

[...] Vete agora
porque trate con tu madre,
pues es justo darle cuenta.

(vv. 2575-2578).

Queda claro, la pretensión del traductor ha sido trabar la historia de Bandello entre dos polos: de una parte, la vinculación de un crimen incestuoso semejante al de Amnón; de otra, la conducta de Absalón ⁴⁶. El

⁴⁴ En la obra del dramaturgo hay alguna acción que apunta hacia el incesto, rechazado por el varón. En *El secretario de sí mismo*, Casandra se enamora de su hijastro Fernando, que no acepta el desatino (edic. Academia, t. II).

⁴⁵ Vid. también los vv. 779-781, 2585-86, 2589, 2624-27.

⁴⁶ Sigo la *Biblia Vulgata*, edic. Colunga-Turrado (Madrid, 1953), capítulos 11 (*David cum Bethsabee moechatur*) y 12 (*Nathan obiurgatur*).

primero —vamos a ver— no tiene la menor correspondencia, aunque fuera un incesto; el segundo, válido no lo es. La historia de los dos hijos de David da un resultado que la traducción utiliza y que constituye la urdimbre sobre la que se dibujará la historia completa con los hilos de la trama, pero esto pertenece en exclusiva a la genialidad de Lope, por más que no fuera su invento. Las cosas vienen de más lejos y vuelven a tener su explicación en la historia de la familia de David. Procedamos con orden. En el *Libro II de Samuel* está el relato que inspira estas referencias⁴⁷. Consta de dos partes: la profecía de Natán y su ulterior cumplimiento, y la violación de Tamar y todas sus secuelas⁴⁸.

Es este un elemento muy valioso que no podemos silenciar, porque buena parte de la conducta de los personajes del drama se mueve por unos hilos que tensa un bien conocido maestro del retablo⁴⁹. El desenlace es totalmente distinto, pues mientras David no fue ni consintió en la muerte de Absalón⁵⁰, decidida por Joab sin su permiso (16, 14)⁵¹; el Marqués hace cumplir, y sin moratoria, una sentencia que tiene su mucho de casuística, por más que posea una enorme fuerza en el final de la tragedia.

CODICIA DE ABSALÓN

Creo que no se ha señalado un nuevo aspecto que vincula *El castigo sin venganza* con el texto bíblico. Y para mí es un elemento capital porque de él procede la coherencia interna de la tragedia. Decir que Lope se inspira en la traducción de Bandello es algo, y algo más apuntar hacia el libro II de *Samuel*, aunque esto necesite muchas precisiones para salvar ambigüedades. Ya es más ver que ambas fuentes estaban articu-

⁴⁷ *II Samuel*, 12, 11-12.

⁴⁸ Vid. el libro, excelente, de ALFONSO GARCÍA VALDECASAS, *El hidalgo y el honor* (2.ª edic.), Madrid, 1958, págs. 174-178, donde estudia nuestro drama.

⁴⁹ Lo mismo en el drama de Tirso (*La venganza de Tamar*); cuando Amnón ha violado a Tamar, Absalón dice: «puertas adentro se quede / mi agravio y tu deshonor» (II, 4, pág. 393b). Calderón no hizo sino transcribir (*Los cabellos de Absalón*, versos 1276-1277).

⁵⁰ Al contrario, ordenó a sus capitanes que lo trataran bien (18, 5). No me parece bastante que Joab siguiera como capitán para decir que el rey aprobara la muerte de su hijo (Kossoff, pág. 31). El proceso psicológico es más complicado y David está prendido en la trama urdida por Joab. Basta con leer el capítulo XIX.

⁵¹ Cumplió así la venganza por los sembrados que Absalón le quemó (14, 30). Sobre el sentido doctrinal de todos estos hechos, vid. HEINRICH SEUSE [Suso], *Absalon, fili mi*, en los *Schriften*, übertragen von Walter Lehmann, Düsseldorf-Colonia, 1967, págs. 142-144.

ladas; de esta forma Lope lo que hace es adoptar lo ya existente, aunque dándole no poca genialidad. Si de una parte evita el término *incesto*, porque incesto sólo lo hay por *affinitas*⁵², de otra lo que hace es dar carácter unitario a esa doble procedencia: la historia que narra es más cruel que la que leyó, por cuanto el padre mudó la depravación en vida ejemplar. Lógicamente, el espectador se sentiría inclinado hacia la justicia porque el padre merecía respeto por serlo, por ser personaje prominente y porque su conducta había vencido las pasadas liviandades. Pero aquí entra un nuevo elemento que hay que considerar: Absalón se rebeló contra David, le hizo guerra y quiso su muerte, lógicamente para heredarle⁵³, y es este un punto crucial para el desarrollo de la tragedia⁵⁴; la muerte de Absalón, contraria a la voluntad del rey, a pesar de haberse rebelado con inusitada ferocidad, tiene explicación dentro del relato bíblico, muchísimo menor la de Hugo en el texto de Bandello⁵⁵, pero se acentúa en la traducción, pues en ella la marquesa vierte insidiosamente la especie en el corazón de Hugo («la multitud de hijos bastardos [...] no vsaran con vos adelante de más humanidad y cortesía de la que vuestro padre vso para con vuestro primo», fol. 69) aunque no se saca ningún partido en el relato. Es Lope quien sublima la ambición hasta convertirla en el motivo aparente que rige la obra entera. Está claro que el dramaturgo sabía mucho más de la condición humana que todos sus antecesores y al hacer que, junto al incesto de afinidad, aparezca la ambición del hijo contra el padre, la tragedia adquiere una grandeza que no había en sus precedentes. En efecto, todo es coherente: Bandello y la traducción hacían pública la justicia, y no necesitaban más justificación de las ejecuciones que la injuria cometida al Duque, pero el drama hereda una tradición distinta y se ve obligado a complicar la trama: el honor obliga a una ejecución en el silencio⁵⁶, pero para conseguir que la justicia se ejecute sin vacilaciones, y dentro de la fidelidad debida al señor, se finge una doble sublevación: la del traidor ocultado, ante los ojos del hijo; la del hijo, ante los súbditos. Quedaba así más limpia la honra (puesto que nadie supo la mancilla inferida por esposa e hijo) y

⁵² Definir *incesto* como 'relación heterosexual entre dos individuos, consanguíneos o afines', se ha generalizado desde Pierre Étienne.

⁵³ *II Samuel*, XV-XVII.

⁵⁴ Así lo mantuvieron en el desarrollo de sus obras tanto Tirso (págs. 440a, 403a y b), como Calderón (vv. 1419, 2545).

⁵⁵ Aunque para algo pudiera valer la historia del pariente desterrado a Creta, siendo el legítimo heredero. Pero en la novela no se hace referencia a la ambición de suceder al padre.

⁵⁶ Van Dam se dio cuenta del hecho, aunque no le dio explicación (pág. 90).

sólo ha faltado el heredero que, en su ambición, ha pretendido derrocar al padre:

[...] Federico estaba
seguro en su pensamiento
de heredarme [...]

(vv. 659-661).

¡Hay tal maldad! A Casandra
ha muerto el conde, no más
de porque fue su madrastra
y le dijo que tenía
mejor hijo en sus entrañas
para heredarme [...]

(vv. 2982-2986).

Todo está claro, pero en el fondo seguía actuando el recuerdo de Absalón⁵⁷, por más que Bandello hubiera escrito unas breves líneas, que no ordenan el desarrollo del argumento, antes bien lo hacen descender hasta la realidad italiana. He aquí el motivo en la novela: la marquesa recuerda a Hugo que su padre, hijo bastardo, reemplazó y desterró al hijo legítimo; así puede ocurrir que, entre tantos hijos naturales como las liviandades del marqués han hecho, salga uno que lo quiera matar a él, que es el legítimo heredero (pág. 520). Al final de la novela, Hugo fue encerrado en la torre del castillo, en la puerta del León, donde «stanno impregonati don Ferrando e don Giulio fratelli del duca» (pág. 523), explicación que desaparece de las traducciones por poco pertinente, pues esa historia local carecía de sentido allí donde no fuera conocida. Se trata de un problema interno en la familia de Este⁵⁸: Hércules I y Leonor de Aragón tuvieron un hijo, Alfonso I, que se dejaba influir por su tercer hermano, Hipólito. Un bastardo, Julio, gozaba de las preferencias de Ángela Borgia, pariente y dama de la famosa Lucrecia. Hipólito, celoso, dio orden de sacar los ojos a Julio, que en el atentado sólo quedó tuerto, pero, codiciando vengarse, se unió a Fernando, hijo segundo de Hércules I, que estaba descontento del ascendente que Hipólito tenía sobre el hermano mayor. Los dos postergados tramaron una conjuración

⁵⁷ «Et ait rex Abisai et universis servis suis: Ecce filius meus, qui egressus est de utero meo, quarit animam meam: quanto magis nunc filius Ienimi?» (XVI, 11); «Dixit ergo Architophel ad Absalom: [...] consurgens persequar David hac nocte. Et irruens super eum [...] percutiam regem desolatum [...] Placuitque sermo eius Absalom» (XVII, 1-4). También en Tirso (III, 7.º, pág. 395a) y en la transcripción de Calderón (II, vv. 1424-1425).

⁵⁸ Tiene semejanza con la historia de los hijos de David, tal como la cuenta CALDERÓN en *Los cabellos de Absalón* (Jornada III).

para asesinar a Alfonso e Hipólito, pero, descubierta, Julio y Fernando fueron condenados a cadena perpetua⁵⁹.

Al traducir, se eliminó esta más que remota vinculación entre el presunto bastardo que pudiera suceder al marqués y la historia de los prisioneros en la torre del León, con lo que la referencia tenía un valor ocasional en la dialéctica de la marquesa, pero no funcional en la economía del relato. Lope recoge el hilo suelto y lo amarra a ese final cuya grandeza está, sí, en la ejecución ignorada de un horrible castigo⁶⁰, pero mucho más en la coherencia con que el Duque actúa. Hombre imbuido en la casuística que rige las leyes del honor actúa con astucia y sutileza, y el drama recoge la referencia perdida y la convierte en el acial que obliga a un desenlace sin otra alternativa posible⁶¹. Lope ha aprovechado todas las posibilidades que le brindaba el planteamiento y ha logrado un final de inusitada grandeza.

AMNÓN Y TAMAR

La traducción habla de que los amores incestuosos acarrearán muy graves consecuencias, por ello «fue muerto a traycion Amon, hijo de Daud por su propio hermano Absalón, el qual cayendo después en este mismo vicio, vsando deshonestamente de las concubinas de su padre, por justa vengança de Dios fue muerto miserablemente por Joab» (folio 289v). Creo que ha quedado clara la pretensión de crear el ambiente de incesto, que explicaría la grandeza del crimen y de la venganza. Y en este sentido la historia de Amnón y Tamar está correctamente aducida, pero no la cauda de Absalón, que es asunto totalmente distinto.

Cuenta el libro segundo de *Samuel* (XIII 31-34) que Absalón, hijo de David, tenía una hermana, la virgen Tamar, de la que se enamoró otro hermano suyo, Amnón. Tan fuertes fueron los amores que Amnón enfermó; un amigo, Jonadab, le visitó y fue confidente del enamoramiento. Su consejo fue expedito: Amnón debía llamar a Tamar para que le preparara una comida; la muchacha fue a las habitaciones de su hermano y le amasó unos hojaldres. Cuando Tamar se acercó con los dulces a la cama de Amnón, fue arrastrada y violada. Satisfechos sus deseos, Amnón odió a Tamar y la echó de su cuarto. Tamar rasgó su túnica, cu-

⁵⁹ Nota 5 en las notas a la novela (pág. 1138).

⁶⁰ Según se hace en muchas culturas (Héritier, pág. 214).

⁶¹ Van Dam no ha entendido nada de esta violencia y se limita a un juicio totalmente anacrónico: «No, el espectador moderno no asistirá a este cruel desenlace sin sentirse profundamente ofendido» (pág. 92). Claro que las entendederas de Schaeffer son increíbles para cualquier lógica (cit. por Van Dam en esa misma página).

brió con ceniza la cabeza y lloró por su virginidad. David no castigó a Amnón porque era su hijo preferido, pero Absalón tramó la venganza: en el esquilero de Baalhasor sus criados lo asesinaron.

Esta historia ha dado muchos motivos a nuestra tradición literaria, desde Lope a García Lorca, desde Tirso y Calderón al romancero oral. Me he ocupado de ello y no voy a repetirme⁶²; sólo buscaré lo que del incesto de Amnón ha podido pasar al *Castigo sin venganza*. Nada, por supuesto, del tema fundamental, pues Amnón ha cometido incesto con su hermana, pero Tamar estaba bajo la protección de su padre («quin potius loquere ad regem, et non negabit me tibi», XIII, 13), luego ha habido estupro⁶³. Los dos pecados faltan en la conducta de los personajes de *Bandello* y sus seguidores. Hemos de buscar las relaciones en otros motivos. En los versículos 3-5 del capítulo XIII, se cuenta cómo Amnón tenía un amigo, Jonadab, que era muy astuto («vir prudens vale»), lo tomó por confidente, le contó su dolor y el mozo enamorado obedeció los consejos que le dio. Aquí está la conexión de Lope con el relato de Amnón. *Bandello* no presenta el motivo, y es la mujer quien abre directamente su corazón⁶⁴; la traducción, sin embargo, hace a la marquesa tomar por confidente a una sirvienta que ha traído de su tierra y es la criada quien le aconseja que actúe prudentemente⁶⁵. En Lope se repite la escena al comienzo del segundo acto, pero se atenúan mucho los resultados. La intermediaria desaparece porque Casandra es mucho más directa que la marquesa, pero queda ese ademán que remonta a las pláticas de Absalón y Jonadab.

Está clara la vinculación de los textos: el sujeto tiene un confidente que dice cómo se debe actuar y en ambos casos es la criada. El motivo es, evidentemente, tópico y tal vez, aislado, no tuviera mucha fuerza probatoria, pero no se puede desprender de un conjunto al que pertenece.

⁶² *El romance de Amnón y Tamar*, en el libro *El romancero, tradición y pervivencia* (2.ª edic.), Barcelona, 1974, págs. 167-249. Reelaboré para darles unidad tres trabajos anteriores: uno publicado en *Vox Romanica* (XV, 1956, págs. 241-258); otro, en *Archivum* (IX, 1959, págs. 228-235) y otro, en los *Cuadernos Hispanoamericanos* (números 238-240, 1969, págs. 308-376). La primera edición de mi libro es de 1970.

⁶³ «Los teólogos clásicos entendían por tal la defloración de una joven que se halla bajo la custodia de su padre. Modernamente y en sentido estricto significa la violenta defloración de una mujer contra su propia voluntad» (ROYO MARTÍN, *op. cit.*, página 444, § 575.1). Esta segunda acepción es la única que consta en los casos aducidos por Ferrari (IV, 268b-269a).

⁶⁴ «Delibero avendo il petto a cosí dioneste fiamme aperto aprir anco la bocca a dirle, e cacciata ogni vergogna trovar compenso ai casi suoi, e senza fidarsi di nessuno essere quella che al conte Ugo ogni cosa manifestasse» (pág. 519). Después, lo hizo llamar.

⁶⁵ Vid. fols. 294v-295r, y, sobre todo, 297v.

Y acaso no haya que desdeñar la cronología: *La venganza de Tamar* es de 1621 y el *Castigo sin venganza*, de 1631; entre ambas creaciones se sitúan *Los cabellos de Absalón*. Acaso sobre Lope pesara también la maestría de esos discípulos que le iban a la zaga.

Por lo demás, la historia de Amnón no puede dar motivos argumentales a la obra de Lope, porque la violencia que el hermano comete en su hermana ningún parecido tiene con la disposición y condescendencia de la marquesa. En un caso, los moralistas hablarán de incesto y estupro; en el otro, de adulterio, aunque sea de madrastra y antenado. Así lo vieron Tirso y Calderón cuando se ocuparon del tema⁶⁶. El primero siguió fielmente el texto, aunque urdió una hermosa trama con el fingimiento de Amnón que, en un continuo doble sentido (II, 7), declara su amor a Tamar, y hace a Amnón unir la violación de la hermana con la presunción de asesinar al padre⁶⁷. Tirso termina con la muerte de Amnón, que es la venganza de Tamar; Calderón se apropia de ese acto tercero, lo convierte en segundo, y añade —siguiendo el texto bíblico— la muerte de Absalón. Acabemos el inciso: los dos dramas bíblicos no son sino las desastradas historias llevadas a las tablas. Cada autor actúa según su talante, pero no es eso lo que aquí nos interesa. Una y otra, Tirso o Calderón, quedan ajenas a nuestro interés y los motivos de Lope siguen otros caminos. Tampoco nos sirve para mucho más que Tamar diga «incestuoso tirano» a Amnón⁶⁸, pues no creo que con el sintagma pretenda expresar ningún contenido técnico, sino puramente calificativo.

LA SOMBRA DE EDIPO

Tras mucho dar vueltas a lo que tiene consideraciones morales venimos a parar a un gran tema de la cultura: el amor carnal del hijo hacia la madre. Tema antropológico que rebasa muchas de todas estas consideraciones y aclara, creo, lo que en Lope es espléndida literatura. Roger Zagdoun publicó un libro de título sugestivo: *Oedipe le garçon*⁶⁹. Con

⁶⁶ Vid. la nota previa en las *Obras dramáticas*, edic. Blanca de los Ríos, Madrid, 1958, t. III, págs. 359-362.

⁶⁷ «Quien a su hermana forzó / también matará a su padre» (III, 8.º, pág. 395b). Calderón, por su parte, dirá: «Si el daño está en que el Rey viva, / presto no vivirá el Rey» (vv. 2544-2545). Cfr. la nota en mi pág. 292.

⁶⁸ *La venganza de Tamar* (III, 4.º, pág. 393); Calderón copia, *Los cabellos de Absalón* (v. 1294), y su moderno editor transcribe «incestuoso, tirano», lo que no me parece seguro.

⁶⁹ Subtitulado *La prohibition de l'inceste et la fonction paternelle*, París, 1979. Es innecesario decir que para el estudio del problema hay dos fuentes fundamentales: un artículo de DURKHEIM («La prohibition de l'inceste», en *L'Année Sociologique*,

él en la mano podemos ir desembrollando los amores de *El castigo sin venganza*. Porque no es necesario buscar todos los motivos que llevan a la concepción de la muerte como un retorno al seno materno, nos basta con disponer de un hilo que nos sirva para entender la tragedia que tenemos ante los ojos. Todos los caminos llevan al cumplimiento de la pasión en la madre; esto es, Casandra se convierte en la Yocasta de este Edipo que es el joven duque.

En el texto de Bandello la mujer tenía quince años y el muchacho dieciséis o diecisiete. La traducción los hace de dieciocho y veinte, respectivamente. Se ve cómo la pretensión de los novelistas es establecer una correspondencia amorosa entre iguales⁷⁰, pero Lope prescinde de las edades y procura establecer una larga diferencia apoyándose en un parentesco que obliga al distanciamiento. Porque, desde que se encuentran Casandra y Federico, la mujer se presenta como madre y como madre es reconocida: «madre os seré desde hoy» (v. 488), dice la propia Casandra; el Marqués, dirigiéndose a Federico, «ya es justo que tenga / el nombre de vuestra madre» (vv. 559-560); el Duque, a su hijo: «Vete agora / porque trate con tu madre» (vv. 2576-2577). Para hablar con su madrastra, Federico no apea el tratamiento más respetuoso: *señora* (vv. 349, 498, 871, 1435, etc., cfr. nota 74). Por otro lado, el conde nada más conocer a Casandra le dice: «mirad que soy vuestro hijo» (v. 402); la mujer encuentra «más regocijo / teneros a vos por hijo / que ser duquesa de Ferrara» (vv. 495-497). Más aún, cuando el Duque dice «si hoy me quita la honra, / la vida podrá mañana» (vv. 2890-2891)⁷¹, no está sino perfeccionando la historia típica de los incestos: Edipo asesino de su padre Layo y dueño del tálamo de Yocasta, su madre.

Casandra se configura como la mujer que inició al muchacho tomando ella la persuasión en todo momento. Con Bandello la psicología de esta mujer es de brutal incontinencia, y sin el menor asomo de grandeza⁷². Cómo se comporta es una lección de torpe procacidad (pág. 521), a la que el muchacho «rimase in modo fuor di se stesso che né rispondere

I, 1898, págs. 1-70) y un libro de FREUD (*Totem y tabú*, cito la trad. de Luis López-Ballesteros, Madrid, 1967).

⁷⁰ «Voi, signor mio, ed io siamo de convenevol etá per esse congiunti ensieme» (página 520). La traducción quita toda grandeza a los planteamientos y reduce la pasión a la venganza concupiscente de la Marquesa con Hugo, que no es otra cosa que «el simple Conde» (fol. 300v).

⁷¹ En la versión en prosa: «pues el hijo vsurpando la cama de su padre, da muestras de querer intentar y mouer alguna conspiración con que quitar la vida al por quien el tiene la suya» (fol. 312r).

⁷² «Peché assai meglio ci saremmo accoppiati tutti dui insieme che io non faccio col marchese» (pág. 520).

né partir si sapeva, e stava proprio che chi veduto l'avesse in quel modo attonito e stupefatto piu tosto ad una statua di marmo che ad uomo l'averebbe assimigliato» (pág. 521). La traducción abrevia un poco la lascivia femenil (fol. 304v), pero la conducta de la mujer «encendio y emponçoño» al «pobre Conde». Los críticos, con su moral y su didáctica a cuestas, han condenado sin piedad a estos ramos desatados de lujuria. Tienen razón, no por unos valores que en literatura no cuentan demasiado, sino por la vulgaridad y la zafiedad que demuestran. Lope está a años luz de todo ello: Casandra ha ido pergeñando un pliego de agravios hasta que la simple enumeración es inoperante y se quiebra en una emocionada confesión:

Las almas de las mujeres
no las viste jaspe helado;
ligera cortina cubre
todo pensamiento humano;
jamás amor llamó al pecho,
siendo con mérito tantos,
que no respondiese el alma:
«Aquí estoy, pero entrad paso».

(vv. 1482-1489).

Casandra da a Federico la vida que no tenía, enriqueciéndolo con un alma; lo atrae hacia sí, se le entrega y lo destruye. Casandra es principio y fin de este hijo que ella misma ha creado y que él ha querido ser.

Junto a esto, la voluntad de Federico es haber nacido de la madrastra; un par de veces: reitera sus deseos y denuncia la debilidad de su carácter. Hasta la presencia de Casandra, no fue sino un cuerpo desahitado:

Hoy el duque, mi señor,
en dos divide mi ser,
que del cuerpo pudo hacer
que mi ser primero fuese,
para que el alma debiese
a mi segundo nacer.

Destos nacimientos dos
lleváis, señora, la palma,
que para nacer con alma
hoy quiero nacer de vos;
[...]
vos me habéis hecho de nuevo,
que yo sin alma vivía.

(vv. 508-517).

Por eso Casandra lo tutea pronto⁷³ y él a ella sólo de *vos* o de *vuestra Alteza*⁷⁴; por eso con un carácter en el que dominan atributos sin violencia⁷⁵; por eso lo conforma como pella de barro en sus manos⁷⁶. Todo esto hace que el galán sea *le garçon* del mito de Edipo; en un momento lleno de patetismo, Federico pronuncia unos versos impresionantes:

Yo, señora, moriré;
que es lo más que haré por mí.
No quiero vida; ya soy
cuerpo sin alma, y de suerte
a buscar mi muerte voy.
[...]
Sirena, Casandra, fuiste;
cantaste para meterme
en el mar donde me diste
la muerte [...]

(vv. 1999-2018)⁷⁷.

Los psicoanalistas habían dicho esto mismo de manera más directa y descarada: «Le Coût avec la Mère, retour à la source, est un retour à l'inexistence, et équivaut à une destruction: c'est la Mort»⁷⁸. Federico ha descubierto su primer amor sexual cuando, huérfano, se encuentra en la proximidad del primer cuerpo femenino que lo atrae hacia ese mundo de ternura que es la madre. El mozo no tenía madura su propia voluntad porque las condiciones que lo conforman no son las más idóneas para imponer su personalidad (es *discreto* y *dulce*)⁷⁹ y porque se presenta a los ojos de Casandra como una criatura en desamparo (*digno de ser que-*

⁷³ No en el primer, y sorprendente encuentro (vv. 366-368), ni cuando se dirige a Federico ante los demás (v. 409-410) o cuando utiliza el vocativo *señor* (vv. 474-475) y en algún otro caso, pero a partir del v. 1298 el tuteo es absoluto.

⁷⁴ En todas las ocasiones del v. 249 hasta el 1309; en el 1310 hay *tuteo*, pero se documenta *vuestra Alteza* (1386-93, 1864) y *señora* o *vos* en los 1398, 1411, 1517, 1869-70, 1899, 1909-11, 1921-25, 1927-28, 1944, 1947, 1951-53, 1999, 2256, 2285, 2702, 2719, 2762-64, 2770-72. El *tuteo* aparece muy tarde y escasamente representado: 1453-55, 1521-27, 1874, 2007, 2016-18, 2028-30, 2267, 2286, 2706.

⁷⁵ «[...] un caballero bizarro, / discreto, dulce y tan digno / de ser querido» (vv. 1437-1439).

⁷⁶ «Toma mi consejo, Conde, / que el edificio más casto / tiene la puerta de cera; / habla, y no mueras callando» (vv. 1498-1501).

⁷⁷ En la traducción, el mozo dice: «Amiga, ¿por que me hazeyz morir?» (fol. 305v).

⁷⁸ ZAGDOUN, *op. cit.*, pág. 12. Para una exposición del incesto a lo largo de una centuria (teorías, consideraciones sociales, biológicas, etc.), se puede ver el libro de JOSEPH SHEPHER, *Incest. A Biosocial View*, Nueva York, 1983. Menos objetivo y lleno de apasionamiento es el de ROBIN FOX, *The Red Lamp of Incest*, Nueva York, 1980.

⁷⁹ En el v. 1333 lo caracteriza como *triste* y *recatado*; la *tristeza* de Federico se evoca en el 1862.

rido)⁸⁰; en esa madre de la que quiso nacer y que le ha dado algo más que el cuerpo, descubre la posibilidad de unas relaciones sexuales que lo deshacen en la misma fuente donde lo engendraron. Hay como unas turbias adivinaciones en ese espléndido personaje que es Casandra: mujer ilusionada, esposa escarnecida, madre de su amante y entreverados sentimientos de amor, de odio, de soberbia. Y también de intuición de esa muerte en que se ha convertido al unirse carnalmente con su hijastro. Porque al fundirse en ese símbolo que los antropólogos analizan, el incesto es un tabú en el que se destruye la vida y sólo logra plenitud la muerte. Casandra, que se ha convertido en el fatal instrumento, ya nunca volverá a ser fecunda⁸¹ porque su misión era la de iniciar a aquel mozo tan falto de decisiones. Lo hemos visto, zafiamente en *Bandello* y en la traducción, con delicadeza en Lope. Porque Lope había descubierto en el amor de estos dos seres el simbolismo del incesto; todo aquello que los antropólogos nos dicen hoy:

Le symbolique de l'inceste [...] n'a pas nécessairement de lien avec la consanguinité réelle, proprement généalogique; elle suppose par contre un rapport logique, syntaxique, qui unit entre eux divers ordres de représentations: [...] les représentations génétiques des transferts verticaux ou horizontaux qui s'opèrent entre individus par voie de filiation ou de contagion, les représentations du rapport des sexes et du monde de la parenté, mais aussi les représentations du monde naturel et de l'ordre social dans leurs rapports intimes avec l'homme biologique⁸².

La tragedia en Lope se configura para que todo se cumpla como un horrible incesto. Poco cuenta el de Amnón y Tamar, intolerable por la violación de la doncella, no por la unión carnal de los dos hermanos, pues Tamar sabía que tal unión era posible si David daba su aquiescencia, como era admitida en tantas y tantas sociedades antiguas y lo es en sus supervivencias actuales⁸³. Lo que resulta inadmisibile es la unión de madre e hijo por cuanto tiene de anormal y excepcional⁸⁴, y esta intolerancia se va elaborando en el desarrollo de nuestro tema.

El texto de *Bandello* (pág. 522) se limita a mostrar a los amantes en el lecho a través de un agujero; la versión en prosa amplía enormemente el pasaje, pero, en las retóricas manifestaciones del Marqués, no cabe el

⁸⁰ *Tiembra* ante el amor (vv. 1304-6).

⁸¹ «[...] Puedes estar seguro / de que no tendrás hermanos» (vv. 1342-3), «ni yo hermanos le daré» (v. 1108).

⁸² HÉRITIER, *art. cit.*, en mi nota 38, pág. 239.

⁸³ LUCIANO P. R. SANTIAGO, *The Children of Oedipus. Brother-Sister Incest in Psychiatry, Literature, History and Mythology*, Nueva York, 1973.

⁸⁴ SHEPHER, págs. 112-113.

perdón. Son las mismas terribles dudas que David tiene en *La venganza de Tamar* (pág. 394b), y que resolvió con una decisión de amor. Es esa misma situación de culpables descubiertos en su delito, de padre indeciso ante su deshonor, de rey lastimado por el criado leal, que el romance de Gerineldo había resuelto tan sabiamente con una espada como testigo. Pero en Lope no se trata de una unión que no tiene mucho de infamante ni de un incesto que puede legalizarse, es el acto identificado con un crimen, porque ciertos tipos de adulterio son tenidos por incestuosos en numerosos pueblos, especialmente los que se cometen con las esposas de los parientes. Que esto sea así no hace sino confirmar la elaboración de un tema que alcanza sus más dramáticas consecuencias en la gran tragedia de Lope. Y aún hay pueblos primitivos que consideran el adulterio con la mujer de un miembro del grupo, como si fuera «adulterio incestuoso»⁸⁵.

Mil caminos han conducido a una situación que no estaba en Banello, que conformó el texto en prosa, que elevó a grandeza el genio de Lope. Él sabía lo suficiente para que no creamos que el azar hizo que acertara hasta en esos grandes problemas en los que se acongoja el alma humana y, desde su sabiduría, escribió unos versos que ahora vemos en su total transparencia:

A sus padres han querido
sus hijas, y sus hermanas
algunas; luego no han sido
mis sucesos inhumanos,
ni mi propia sangre olvido.

(vv. 1846-1850).

No, no habían sido *sucesos inhumanos*, sino demasiado humanos. Más que humanos, de ahí que horroricen. Por eso al tratar el problema no vale el recuerdo de Amnón y Tamar, ni bastan Natán y Absalón. Se quiso llegar tan lejos como fuera posible para que el crimen alcanzara su grandeza total y el castigo pudiera ser la redención del pecado.

La relación familiar madrastra—hijastro no se plantea nunca, sino la otra, llena de afecto, de madre—hijo. Pero no existiendo los lazos de la sangre, que bien lo dice algún personaje⁸⁶, el cariño se convierte en pa-

⁸⁵ Todos los problemas a que la transgresión da lugar son referidos por HÉRIETIER (págs. 220-221), pero prescindo de cuanto no nos lleve a resultados que puedan sernos significativos.

⁸⁶ Federico trata de atenuar la acusación paterna: «Mi madre Laurencia yace / muchos años ha difunta» (vv. 2587-2588).

sión⁸⁷. También estos sentimientos son reconocidos por el Duque en unos versos que son la clave para la identificación del proceso:

De que [Federico] la llame madre
[Casandra] se corre, y dice bien, pues es su amiga
la mujer de su padre,
y no es justo que ya madre se diga;
pero yo, ¿cómo creo
con tal facilidad caso tan feo?

(vv. 2624-2629).

Sin embargo, hemos visto cómo una y otra vez se eliminan las relaciones legales para motivar las consanguíneas de madre e hijo. Toda la obra no es otra cosa que la angustia de esa tensión patética. Ya no hay adulterio, ni violación, sino incesto de madre e hijo. El mayor de los pecados y la máxima transgresión social. Edipo asoma su triste imagen y la tragedia alcanza su total grandeza⁸⁸.

«CANTANDO UNA CANCIÓN»

He hablado de «la delicada presencia de unos elementos líricos»⁸⁹ que están en la traducción española de Bandello, y que de algún modo inspira a Lope. Veámoslo.

Es sabido que en el teatro de Lope de Rueda, por ejemplo, tras la cortina de la escena, el rasgueo de la guitarra acompañaba el canto de un romance; el Fénix identificó al pueblo con la acción de la comedia, y el romance o la canción tradicional daban intensidad al relato y el pueblo se fundía con los representantes gracias a esas letras —y músicas— ya sabidas⁹⁰. Que Lope es una mina para las investigaciones de los cantos populares, no lo voy a descubrir ahora⁹¹, ni cómo le siguió Tirso en la

⁸⁷ Bien al contrario que en la versión en prosa: tras la caída del varón, aquella mujerzuela ya nunca más volvió a ser tratada con respeto.

⁸⁸ Harri Meier vio sagazmente la relatividad que preside la transgresión en el drama y vio muy bien la grandeza de la obra de Lope (*Ensaïos de Filologia Românica*, Lisboa, 1948, pág. 243). Posterior a éste es el trabajo de Menéndez Pidal al que me he referido en la nota 32; el maestro explica la tragedia por unas «arcaicas leyes de venganza» (págs. 148-152).

⁸⁹ Al final del capitulillo *Razones por las que Lope se inspira en la traducción castellana*, pág. 15.

⁹⁰ RICARDO DEL ARCO, *La sociedad española en las obras dramáticas de Lope de Vega*, Madrid, 1941, págs. 730a-732a.

⁹¹ Cfr. J. ROBLES PAZOS, *Cancionero teatral* [de Lope de Vega], Baltimore, 1935; GUSTAVO LUMPIERRE, *Songs in the Plays of Lope de Vega. A Study of their Dramatic Function*, Londres, 1975; FRANCISCO JAVIER DíEZ DE REVENGA, *Teatro de Lope de Vega y lírica tradicional*, Murcia, 1983. Añádase un estudio importante: MARGIT FRENK, «Lope, poeta popular», *Anuario de Letras*, III, 1963, págs. 253-266.

Dentro, oyen ensayar a una dama que habla del dolor que produce pensar en los bienes perdidos⁹⁷. A pesar de todo, Lope no ha introducido ninguna canción en su drama; incluye, sin embargo, una bella glosa de un texto tradicional; justamente en el momento de mayor tensión:

En fin, señora, me veo
sin mí, sin vos y sin Dios:
sin Dios, por lo que os deseo;
sin mí, porque estoy sin vos;
sin vos, porque no os poseo⁹⁸.

Pienso en la traducción de la novela de Bandello donde —lo he señalado ya— la marquesa, en el momento en que maquina vengar las liviandades de su marido, «tomo vn laud en sus manos y començo a tocarle con tanta destreza y gracia, que la dama su criada estaua como colgada de las cuerdas del instrumento. Y a ese tiempo no dexo la Marquesa de concertar la voz con el son que hazia, cantando vn soneto a este proposito» (fol. 300v). Y otra vez, cuando el Marqués envía al alcaide para que prenda a su mujer, «hallola que estaua con sus damas, cantando vna cancion que parecia ser pronostico de su desastre, y profezia de la sepultura de los dos [amantes]» (fol. 314r). Esa canción tiene un deje melancólico «[la tierra] do nunca dura plazer», «Dios mio, ¿que es lo que siento, / Es la señal de mi muerte?» (fol. 314v). Lope glosa con bizarría una sutileza cancioneril en ese final del segundo acto, cuando Casandra y Federico trenzan una espléndida despedida:

Y yo, aunque muerto, estoy tal
que me alegre, con perderte,
que sea el alma inmortal,
por no dejar de quererte.

(vv. 2027-2030).

No de otra manera (no cabe comparación) a como en la traducción castellana

¿Sera de pena argumento
perderme mi dulce suerte?

⁹⁷ Versos 197-205; luego son recogidos por el Duque (vv. 226-229).

⁹⁸ Vid. JOSÉ MARÍA DE COSSÍO, «El mote 'Sin mí, sin vos y sin Dios' glosado por Lope de Vega» (*Revista de Filología Española*, XX, 1933, págs. 397-400), y RAFAEL LAPESA, «Poesía de cancionero y poesía italianizante», en *De la Edad Media a nuestros días*, Madrid, 1967, págs. 145-171. KOSSOFF, *ed. cit.*, pág. 318 (nota a los versos 1916-1975), ha ponderado justamente la interpolación.

Mas no es sino el fin mortal
 hecho para mi prouecho:
 O, señor Dios inmortal,
 sea lo que mandays hecho,
 y aquesta imperfecta parte
 que ha de ser de los dos gloria.

Esa expresión de dolor y nostalgia, convenía a la glosa de otra canción que tenía espíritu parecido. Y Lope se olvida de la música para ofrecernos un poema lírico, infinitamente superior al que se lee en la novela. La glosa le enmarca el ámbito en que se mueve: ese siglo xv, tan amado, le ampara en el comentario, la fidelidad cronológica⁹⁹, le sirve también para conformar su propio drama¹⁰⁰. Van Dam se pregunta: «¿Ha sabido dar Lope de Vega algún colorido italiano a su comedia?» (pág. 100), pero no creo que esto cayera en la pretensión de Lope. Italia tenía un prestigio cultural (histórico, literario) que era familiar para cualquier hombre del siglo xvii: si el modelo procedía de allí, allí seguía la historia, y nada más. Lo que interesaba no era hacer arqueología, sino acercar una serie de situaciones al espíritu de los espectadores; entre las cuales estaban esas doctrinas sobre el honor, tan de los días de la comedia, como ha señalado, ahora sí, Van Dam. La historia que cuenta *El castigo sin venganza* pasa en Italia, y es todo. Lo que Lope trae hacia sus devotos es un trozo de humanidad viva, y para hacerla viva evoca un pasado prestigioso, el siglo xv, con la glosa de un poema que muchísimos de sus oyentes conocerían. Es posible que, además, tema y ambiente estuvieran sugeridos por la fuente seguida. Aquí acaban las cosas, porque el resto de la vida (aparte la que acierta a dar a sus personajes) es la que tomándola de su tiempo hace subir a las tablas, y ahí van mofas literarias que unos (los letrados) conocían, pero que a otros (los ignaros) divertían por cuanto tenían de extravagantes. Y subían también el saber sacado de fuentes conocidas para diversión de los eruditos que las identificaban, o extraído de la tradición oral, con la que se fundirían los que todo lo aprendían de la boca de los viejos.

«LA NUEVA SETA»

Fuera de la traducción de Bandello, Lope ha recurrido a otras fuentes para salpimentar su relato, de crítica literaria unas; de saber folklórico

⁹⁹ La glosa se inspira en un texto de Jorge Manrique; la justicia italiana se cumplió en 1425.

¹⁰⁰ Vid. las justas, y eruditas, observaciones de RAFAEL LAPESA, en «Poesía de cancionero y poesía italianizante», recién citado, pág. 164 y sigs.

rico, otras, aunque en éstas se entremezclaran erudición y tradición. Para completar las ilustraciones que intento hacer voy a referirme a la lucha inacabable con los gongorinos¹⁰¹. En un momento, el Duque dijo que la comedia «retrata nuestras costumbres» (v. 222) y la definición, si no la limitamos a conductas morales, bien sirve en este momento.

Al comienzo del acto primero, y como para abrir boca, empieza la burla de estos poetas «de la nueva seta, / que se imaginan divinos» (versos 19-20), cuyas «licencias» son como las del prestímano, que necesita habilidad, no ciencia. Pero ya es «materia cansada» (v. 35) y Lope se limita a un hipérbaton («poca tienen caridad», v. 52) y al adjetivo *cultidiabesco* (v. 53)¹⁰². Las puyas han cumplido su objeto: el público ha sido atraído y, de paso, se ha molestado a los enemigos literarios. Es bastante. Lope se ha repetido: ese 1631 en que la obra se acaba y ese 1632 en que se autoriza su representación, y se representa, son años en los que la guerra con los culteranos parecía agua pasada. Muerto Góngora en 1627, Lope puede elogiarlo en 1632¹⁰³, pero no cesa en sus condenas de los malos secuaces, y hasta de sus propias claudicaciones¹⁰⁴. Habría, pues, a la vista de cuanto Orozco ha desenmarañado, que quitar de la censura a Góngora y a los buenos poetas cultos, pero la censura que aquí incluye es ya un tópico y como tal lo repite. Con justificación en *La Dorotea* (1632) porque sirve como ejemplo de esos «monstruos informes y ridículos» con los que afean nuestra literatura los malos imitadores; con oportunidad en *La Gatomaquia* (1634) porque bien casaba con el humor del poema; con cifra en nuestra tragedia, porque Ricardo no es, al parecer, otra persona que don José Pellicer¹⁰⁵. Pero todo había ido quedando lejos: desde aquel prólogo a las *Rimas* (1604), la dedicatoria de *La pobreza estimada* (1620), la introducción de las *Justas* de San Isidro (1620) o las archisabidas referencias de *La Filomena* (1621) y de la *Dorotea* (1632). Seguir repitiendo siempre lo mismo era «materia cansada» y, sin embargo, aceptada por aquellas gentes que se la sabían. Las vayas continuaron y ahí, junto a la tragedia que comento, están las palabras de Francisco Cascales que, en las *Cartas*

¹⁰¹ R. MENÉNDEZ PIDAL, «El lenguaje de Lope de Vega», en *El P. Las Casas y Victoria*, ya cit., págs. 99-121.

¹⁰² También en *La Dorotea*, edic. Morby, Madrid, 1968, pág. 366.

¹⁰³ Lo hace por vez primera en *La Dorotea* (vid. EMILIO OROZCO DÍAZ, *Lope y Góngora frente a frente*, Madrid, 1973, pág. 369).

¹⁰⁴ Obra citada en la nota anterior, págs. 371-381. Cfr., también, MENÉNDEZ PIDAL, *Leng. Lope*, pág. 113.

¹⁰⁵ JOSÉ MANUEL ROZAS, *Lope contra Pellicer (historia de una guerra literaria)*, apud *La literatura en Aragón*, Zaragoza, 1984, págs. 82-83, donde se ocupa del pasaje que comento.

filológicas (1634) habla de «esta nueva secta de lenguaje poético»¹⁰⁶. Y de ese mismo 1634 son las *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Barquillos*, donde tan poco afecto se respira por la escuela y su fundador¹⁰⁷. Lope, terne que terne, podría reconciliarse con Góngora, pero no con la escuela y menos con aquel afortunado don José de Pellicer, que, además, disfrutaba del cargo de cronista regio, que a él le fue negado¹⁰⁸.

CONCLUSIONES

Lope de Vega ha conseguido en *El castigo sin venganza* una perfección dramática difícilmente alcanzable. Y ahora, tras el demorado análisis que he hecho, podemos explicarnos el por qué de la grandeza de una obra genial. Verdad es que Lope ha partido de unas fuentes conocidas, pero con esto no se construyen obras geniales. Su trabajo ha sido dotar de alma a unos cuantos elementos dramáticos por sí mismos, pero que no dejaban de ser una historia sórdida y sin grandeza. En la *Parte XVI* había dicho que «el arte de las comedias y de la poesía es la invención de los poetas príncipes, que los ingenios grandes no están sujetos a preceptos». Y esto es lo que hemos encontrado, invención sobre un tema viejo, independencia frente a la repetición. Porque Bandello escribió una novela que acaso conoció el Fénix; un pasaje nos autoriza a pensar así, pero se interpuso un telón que alejó esta primera versión. En 1559 la novela que nos ocupa se publicó, en francés, y en 1603 la traducción fue vertida al español. Aquí ya tenemos todos los hilos que debemos desenmarañar. Porque Lope no podía leer el francés, ni parece lógico que buscara semejante fuente cuando en castellano la tenía. Y en efecto, se apoyó en la traducción que había ampliado mucho su original italiano. Las relaciones de Lope con este nuevo texto son enormes; no basta con citar un pasaje o una serie de motivos en los que se establece una clara vinculación, no; lo principal es haber sabido encontrar un principio dramático que faltaba en el original: el «abominable pecado de la incestuosa mujer». A partir de aquí, Lope se aprovecha de otros motivos: el sentido de la palabra *tragedia* y el valor de la música en los momentos clave de la obra. Ya es bastante y, sin embargo, estamos muy lejos de lo que es una obra perfecta. Porque la poca retórica, el afán moralizante, la pedantería clásica, etc., están a años luz de lo que Lope ha logrado. Y lo que ha logrado ha sido la perfección desde el principio

¹⁰⁶ Edic. Madrid, 1779, pág. 80.

¹⁰⁷ Véase MARCELO BLÁZQUEZ, *Estudios sobre «La Gatomaquia»* (tesis doctoral), Albany, 1985, págs. 261-302.

¹⁰⁸ Vid. ROZAS, *art. cit.*, pág. 95.

hasta el fin. Porque la novela italiana significa poco: historias terribles hay en el Viejo Testamento, y con la antigüedad se prestigia lo que no pasa de ser un motivo próximo. Aquí hay que buscar el otro estribo sobre el que se apoya nuestro arco.

La tragedia de Bandello, con la ampliación de Bouistau, ahora es reelaborada: la historia vulgar de un adulterio no tiene suficiente grandeza para construir la *tragedia* y se buscan los elementos que agrandan el pecado para que así se justifique la desmesura del castigo, y hace que todo converja en la negrura del incesto. Poco a poco los caracteres se perfilan: al encontrarse, Casandra y Federico se descubren como madrastra e hijastro, pero se abre un abismo entre los dos al sentirse como madre e hijo. Y lo que es un natural afecto se convierte en una atracción incontenible. Los polos de la tragedia están limpios para que la chispa salte: y aquellos dos seres se encienden en las llamas de la carne. Este amor al nacer no era propiamente un incesto, pero Lope lo convierte en incesto: las palabras clave *madre-hijo* puestas en boca de los enamorados, pronunciadas por el marido, entendidas por el pueblo, crean una conciencia moral de que Casandra es la madre y Federico el hijo. Establecido clarísimamente el planteamiento, se acepta el distanciamiento que la edad exige entre los dos personajes. Lope no nos dirá los años de sus criaturas, pero los intuimos: Casandra es sentida como madre y actúa como tal, haciéndose responsable de todas las iniciativas frente a un mozo de voluntad vacilante y de triste caminar. No podemos decir (y dejo aparte las circunstancias que la condicionaron) que Casandra sea una hembra lasciva o Federico un adolescente rijoso. Son dos criaturas que se recogen en un abrazo para remediar sus propias soledades.

Y aquí está el sentido último de la gran construcción de Lope: al determinar por todos los indicios posibles la existencia del incesto, surge otro tema de impresionante grandeza, el mozo Edipo enamorado de la hermosura de Yocasta. Creo que es a este final al que nos ha conducido esta extraordinaria elaboración, con todos los sentidos que los antropólogos dan a la historia del hijo de Layo: volver a la madre es morir, y Casandra queda estéril para que aquel hijo al que no alumbró, pero al que dio vida, permanezca como criatura única en este amor que lleva a la muerte.

Esta no es la vida de Absalón, tan distinta, ni es la de Amnón y Tamar, que nada tiene que ver con ella. Es la trabazón, dentro de la zafia historia de Bandello, de unos sentimientos sutiles que conducen a uno de los más pavorosos motivos del alma humana. Pero Lope no ha detenido aquí sus geniales aciertos: ha tomado de la historia de Absalón un

motivo que no existe en Federico, pero que lo llevará a su ruina. Natán predijo a David que su hijo se rebelaría y forzaría a las concubinas paternas. En la tragedia del dramaturgo hay un elemento coincidente con éstos: la sublevación del hijo. Pura patraña, lo sabemos, pero el Duque la convierte en justificación de su conducta. De otro modo, en la *Biblia* existe la codicia del hijo frente al padre, no en la obra teatral; sin embargo, este motivo hipotético es el que conseguirá un final de grandioso realismo. Porque tenemos aquí dos planos: el de la lujuria, insensible en su crudo planteamiento, y el de la deslealtad al rey. La realidad española tenía sus reglas de juego; el deshonor debía lavarse en silencio y no ser divulgado. Por tanto, el rey oculta la verdad de los hechos ciertos para ampararse en la crueldad de los ficticios: se castiga la traición al rey, pero se mata por pecados de amor. Y, sin embargo, en el casuismo de Rodríguez Lusitano, se consideraba lícito que el marido matara a la mujer adúltera (pág. 362).

Todo está trabado, perfectamente construido, con una estructura que no tiene quiebras. Las fuentes han servido de punto de partida, pero Lope las ha reelaborado dándoles un sentido que no tenían y en el que su obra ha alcanzado la total grandeza. Los motivos bíblicos con su brutal emoción han ayudado a completar el gran tapiz que ha tendido ante nuestros ojos: la unión de la historia de Ferrara con la de Absalón ha dado este espléndido resultado. Pero no es todo: Lope hace un teatro nacional. Entendamos, para su pueblo y con lo que su pueblo quiere y entiende. Bien está Bandello y mejor la *Biblia*, pero la gente se distiende o sigue el desarrollo de la tragedia cuando le ayudan a entenderla. Lope incrusta motivos españoles en su teatro español; ahora son unas glosas bien recordadas y una fábula esópica¹⁰⁹ y unos cuentos folklóricos¹¹⁰ y una guerra literaria¹¹¹. Todo junto porque, como en nuestra propia tragedia

¹⁰⁹ Acto III, vv. 2375-2391. Curiosamente, no suelen identificarla los editores, cfr. JOSÉ FRADEJAS LEBRERO, *Cuatro versiones de una fábula* («Notas y estudios filológicos», UNED, Centro Asociado de Navarra, 1984, sobretiro de 11 páginas).

¹¹⁰ El cuentecillo del caballo del rey de Francia (I, vv. 261-290) consta ya en don Juan Manuel (vid. DANIEL DEVOTO, *Introducción al estudio de don Juan Manuel*, Madrid, 1972, pág. 379). Habría que añadir el cuento núm. 560 de los de Juan de Arguijo (edic. Chenot-Chevalier, Sevilla, 1979, págs. 222-223); la historia de Seleuco (Kossoff, nota al v. 1881); el cuento del caballo enfrenado que no comía (III, vv. 2222-2244) que está recogido por MAXIME CHEVALIER, en sus *Cuentecillos tradicionales del Siglo de Oro*, Madrid, 1975, págs. 265-267. Vid. DONALD McGRADY, «Sentido y función de los cuentecillos en *El castigo sin venganza* de Lope» (*Bulletin Hispanique*, LXXXV, 1983, págs. 45-64).

¹¹¹ Lo que no encuentro es la «tradition orale» con claros vestigios en la obra de Lope, según Gigas (pág. 597). Me parece poco consistente —con cuanto sabemos ahora— creer que el comediante Ganassa hiciera conocer a Lope la tradición ferraresa (pág. 600).

dice el Duque en versos que encierran la mucha experiencia que tenía el Lope dramaturgo:

es la comedia un espejo
en que el necio, el sabio, el viejo,
el mozo, el fuerte, el gallardo,
el rey, el gobernador,
la doncella, la casada
siendo al ejemplo escuchada
de la vida y del honor,
retrata nuestras costumbres,
o livianas o severas,
mezclando burlas y veras,
donaires y pesadumbres.

(vv. 215-225).

Pero en nada desproporción: todo supeditado al fin buscado para que la obra tenga esta su grandiosa perfección. Y este es su mérito, no las inconsistentes sutilezas, o incomprensiones, de los eruditos.

MANUEL ALVAR