

LUIS MUÑOZ G.

EL AMOR Y EL HEROISMO EN LOS PERSONAJES DE LOPE

AUNQUE el título de nuestro trabajo sea una generalización, debemos decir que nuestro estudio se centrará en una obra de Lope: *El castigo sin venganza*. Pero también queremos dejar constancia que el título, *El amor y el heroísmo en los personajes de Lope*, surgió después que dimos término a nuestro análisis de la obra mencionada. Es decir, él se ha desprendido a modo de conclusión, y de ahí la generalización, y que se sostendrá como futura tesis para una elaboración más amplia: el amor y el heroísmo como condición de vida de los personajes lopescos. Es decir, desde donde cobran humanidad arraigando en su naturaleza individual y personal; y desde donde se nos elevan la parte de arriba, allí donde hay algo que los trasciende, lo que puede ocurrir en uno y otro plano.

Sin embargo, todavía hay algo que debemos aclarar. ¿Por qué hemos elegido esta comedia de Lope y no otra? Debemos declarar que no fue el tema lo que nos llamó la atención, después de todo se trata de un caso de honor conyugal y de un amor adúltero, repetido en innumerables comedias. En cambio, se nos hizo problema el desarrollo de los protagonistas de este asunto o "sujeto", como decía Lope. Se nos hizo problema las formas y actitudes de sus relaciones interpersonales. Y, por otra parte, finalmente, se trata de una de las comedias mejor elaboradas, mejor trabadas, de más bellos recursos dramáticos y poéticos del Fénix.

LA TRAGEDIA Y SU ASUNTO

El castigo sin venganza se encuentra en un autógrafo en la Biblioteca de Ticknor, en Boston, con fecha de 19 de agosto de 1631¹. Al

¹Para la cita de textos hemos seguido la edición de Federico Carlos

Sainz de Robles, por la modernidad del texto. Lope Félix de Vega Car-

~~que~~ que al fin de tantas venturas
 este fin se mereçeralla
 ay como sabon los delos
 poner en el bien teny cança:
 Fernando no fento; aqui
 e me ay de dabo en el alma
 al dino peridos ~~de~~ diite
 al cuerpo de ayta santa
 fino e fante del mundo
 la muger ~~de~~ de me xoi fama
 la e prides castar.
 con lo mejor de v. lemanin
 playto te quiero poner
 nu. Fernando va su castro
 al juez teny en castilla +
Vayase
se rey
 ellos sentenzien la causa
 cid. grandote / ^{son} la gran de ventura
 or. aqui la tragedia acaba
 con e delados convida
 ab e la distoria fante
 para segunda comedia.
 e esta primera se llama
 la desbrizada y nocente
 e Honor castros y Andrades

EN Toledo
 12 de noviembre
 de 1604

Lope de Vega Carpio

Autógrafo de Lope de Vega

parecer el drama se basa en una novela de Bandello. Novela de asunto histórico que hace referencia a una espantosa justicia ejecutada en Ferrara el año 1425. El marqués de Ferrara, Nicolás de Este, después de su matrimonio del que ha quedado viudo y con un hijo, Hugo, llevó una vida licenciosa, de donde llegó a tener una turba de hijos bastardos. Se casa por segunda vez con una hija del poderoso señor de la Marca y la Romaña, Carlos Malatesta. Se trata de una joven de quince años, bella y donosa. Sin embargo, no logra cautivar al marqués que persiste en su vida libertina como antes de casarse. Ella, viéndose despreciada de su marido, se enamora de su hijastro, Hugo, que tiene unos dieciséis años. Es la joven quien con sus porfiadas caricias hace caer en el amor adúltero a Hugo, en ausencia del marqués. Dos años dura esta situación y estos amores, hasta que un camarero del conde Hugo los descubrió y después los hizo espiar por el propio marqués que, furioso, resuelve encarcelarlos con gran asombro de Ferrara, enviándoles dos frailes para prepararlos a una buena muerte. Hugo se muestra arrepentido. La marquesa, en cambio, con fiero amor, se acusa a ella sola para salvar a su amante; no quiso confesarse ni mostrar arrepentimiento, hasta que fueron degollados. El marqués les dio sepultura juntos y con gran pompa funeraria, casándose por tercera vez.

Adolfo van Dam, que ha hecho una edición de la tragedia de Lope, afirma que éste no se guió por la novela de Bandello, sino que se había basado en una versión francesa, ampliada extensamente, de François de Belleforest, de cuya traducción al español habría tomado ciertos pormenores. D. Ramón Menéndez Pidal sostiene que Lope se guió por una y otra versión, la original italiana y la francesa más extensa. Los

pio. *Obras Escogidas*. Tomo Primero. Teatro. Madrid, M. Aguilar Editor, 1946. Pp. 913-948. Hemos recurrido también a la edición de la Real Academia Española. *Obras de Lope de Vega*. Tomo xv. Comedias novelescas. Tercera Sección. Madrid, establecimientos tipográficos "Sucesores de Rivadeneyra", 1913, pp. 233-272. Finalmente, hemos consultado, con posterioridad a nuestro trabajo, la edición de A. van Dam. *El castigo sin venganza*. Tragedia de Frey Lope Félix de Vega Carpio. Groninga

(Holanda). P. Noordhoff, 1928. Esta edición hecha conforme al manuscrito autógrafa, lleva un estudio preliminar de la obra, en el que viene un análisis de los personajes. De la comparación que hemos hecho se desprenden ciertas coincidencias en la mostración de los móviles, y las diferencias, en el fundamento de sus personas.

No haremos mención bibliográfica sino la estrictamente necesaria a la interpretación que hacemos de los personajes de este drama de Lope.

detalles y los pormenores que aparecen en el drama de Lope así lo demuestran².

En la obra de Lope, el duque de Ferrara lleva una vida disipada y licenciosa. Sus vasallos lo incitan al matrimonio pensando en una regeneración de su conducta y por el bien del Estado. El duque contrae matrimonio con Casandra, hija del duque de Mantua. Pero este es un matrimonio que obedece más a los intereses del Estado. Tiene el duque un hijo natural, Federico, quien espera sucederle en el gobierno del ducado. Pero al casarse el duque ve menoscabadas sus pretensiones, a pesar del amor que le tiene su padre. El conde Federico es el encargado de ir a encontrar a su futura madrastra. Se produce aquí una serie de matices que iremos analizando a medida que nos adentremos en el alma de estos personajes. El encuentro de ambos jóvenes es sorpresivo y bellamente diseñado. Desde ese instante se ve surgir un afecto que se irá acrecentando por la actitud del duque con su mujer, desdeñándola y continuando con su vida licenciosa. Todo este proceso sentimental da lugar a emotivas y bien logradas escenas de gran tensión dramática, que desembocan en la trágica muerte de los amantes. Muerte que se lleva a cabo por la ingeniosa y callada venganza a que se ve obligado el duque, movido por las leyes del honor que rigen en la época, con todo el convencionalismo que ellas implican.

SENTIDO DE LA VIDA EN EL TEATRO DE LOPE.

Lope concibe la vida como acción, como proyecto que se ha de realizar. Todo, los sentimientos, las ideas, las pasiones de sus personajes, ha de revelarse como acción. Así, sus personajes están guiados por una fuerte voluntad de acción, aunque, como veremos en relación a este punto, hay gran variedad de tipos. Pero, los protagonistas, es decir, aquéllos en torno a los cuales se centra la acción dramática, son personajes que evolucionan conforme a una decisión de voluntad, que no vuelven sobre ella sino en el límite de la justicia y de la heroica renuncia, no importa que ella se conciba como venganza de honor, como veremos en la obra que vamos a analizar.

Los personajes femeninos tienen igual característica, y no es raro sino frecuente encontrar en los dramas de Lope damas de una recia voluntad, a veces más fuerte que la del propio galán, como sucede,

²R. Menéndez Pidal. "El castigo sin venganza". En: *España y su historia*. Tomo II. Madrid, Ediciones Minotauro, 1957, pp. 372-395. Tam-

bién en *El P. Las Casas y Vitoria*. Madrid, 1958. Aquí aparece con un subtítulo de "Un oscuro problema de honor".

por ejemplo, en *La niña de plata*, en *El perro del hortelano*, en *Fuenteovejuna* y en tantas otras. Lo propio acontece con el personaje femenino de *El castigo sin venganza*, Casandra.

No nos referiremos al gracioso, porque la obra no lo muestra en un papel de relieve y prácticamente no se da la figura del donaire. Su ausencia viene, por otra parte, a acentuar la nota trágica del drama propuesto. No olvidemos que el mismo Lope la llamó tragedia.

Ludwig Pfandl en el capítulo sobre "El Drama. La Comedia", de su *Historia de la Literatura Nacional Española en la Edad de Oro*³, al hacer una clasificación del drama del Siglo de Oro, distingue un grupo que llama "dramas sociales", incluyendo en él a *El castigo sin venganza*. Señala Pfandl que estos dramas sociales "habían de ser el espejo donde los contemporáneos se contemplaran a sí mismos y a la vez se instruyeran, divirtieran, asustaran o entusiasmaran, según los casos, de sus propias faltas o cualidades". Esta caracterización de Pfandl, de lo que él llama "dramas sociales", se corresponde plenamente con un concepto de comedia que, en las primeras escenas de *El castigo...*, oímos en boca del duque de Ferrara, uno de los protagonistas, y que dice:

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

Aunque lo dicho por el duque de Ferrara se dé como un recurso dramático, nosotros lo vamos a considerar como base para nuestro análisis.

Así, de acuerdo con este concepto de comedia señalado por el propio Lope y conforme concibe la vida y sus personajes, vamos a observar a los protagonistas de este drama. Partiremos del supuesto de que son seres ficticios, pero creados a imitación de los reales. Y como ellos, en un suceder de sus existencias. Y en este punto, recordemos,

³Ludwig Pfandl. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, S. A., *MCMLII.

para mayor claridad, que el ser humano se ve siempre ante una encrucijada renaciente, obligándole a la elección y al esfuerzo. El combate se libra por y en su destino mismo. Cada acto marca un hito en el desarrollo de su persona. El combate se da en cada instante. Pero hay circunstancias en que estalla intensamente y luego sigue oscuramente en el cotidiano hacer. Hay que decir que son raros los conflictos trágicos y grandiosos; sin embargo, son éstos los que revelan a nuestra alma una forma definitiva. Si la ficción cumple con esta condición de vida del ser humano real, constituirá el ejemplo a que hace mención el concepto de comedia reseñado anteriormente. El dramaturgo ha de captar a sus personajes en un instante crítico de sus existencias, uno de esos instantes en que el conflicto que lleva todo ser humano estalla violentamente y le obliga a la elección. Y se elige lo que se ama, puesto que la elección implica preferencia, y preferir es amar. Y "quien no ama su elección no sabe lo que quiere", puesto que no hay un compromiso, una certidumbre en que podamos considerar como nuestras y personales las acciones que realizamos.

Creemos que estas consideraciones pueden aclarar la interpretación que intentaremos, sobre todo que son pensamientos que conforman el sentido de la vida y de la época de Lope de Vega, sentido del cual no se apartó jamás.

EL DUQUE DE FERRARA, EL HONOR Y LA FAMA.

De acuerdo con el plan de las comedias lopescas, junto con la presentación del "caso" —que es el primer paso de la comedia y que coincide con las reales y genuinas condiciones de vida real—, nos presenta también a los personajes en un momento crítico de sus existencias. Veamos lo que ocurre en *El castigo sin venganza*.

La presentación del "caso" ocupa las escenas I a VI del primer acto. En la primera escena hace su aparición el duque de Ferrara en una noche, encubierto con un antifaz, y en busca de amoríos. Empieza así la caracterización del personaje que centrará la acción y el conflicto de honor planteado en el segundo paso, esto es en lo que Lope llama la "conexión", cuando aparece en escena Casandra con todas las consecuencias siguientes. En esta primera escena, se aprecia la condición de libertino del duque, pues está comprometido con Casandra, se va a casar, y, sin embargo, anda en pasos acostumbrados, en busca de amoríos pasajeros. Se precisa esta situación en la escena II, cuando

Cintia duda que sea el duque quien llama a su puerta. Le dice al criado del duque:

*Ricardo, si el mes pasado
lo que agora me dijeras
del duque, me persuadieras
que a mis puertas ha llegado;
pues toda su mocedad
ha vivido indignamente,
fábula siendo a la gente
su viciosa libertad.
Y como no se ha casado
por vivir más a su gusto,
sin mirar que fuera injusto
ser de un bastardo heredado
(aunque mozo de valor
Federico), yo creyera
que el duque a verme viniera;
mas ya que como señor
se ha venido a recoger,
y de casar concertado,
su hijo a Mantua ha enviado
por Casandra, su mujer,
no es posible que ande haciendo
locuras de noche ya,
cuando esperándola está
y su entrada previniendo;
que si en Federico fuera
libertad, ¿qué fuera en él?
Y si tú fueras fiel,
aunque él ocasión te diera,
no anduvieras atrevido
deslustrando su valor;
que ya el duque, tu señor,
está acostado y dormido.
Y así, cierro la ventana;
que ya sé que fue invención
para hallar conversación.
Adiós, y vuelve mañana.*

A través de estas palabras de Cintia, nos informamos del momento en que el duque está puesto a un proyecto vital. Y junto a esta situación se empieza a manifestar una de las condiciones que fundamenta el honor, uno de los requisitos convencionales de la época: la opi-

nión⁴, que queda muy bien señalada en los versos: "aunque ocasión te diera, / no anduviera atrevido / deslustrando su valor". Y así se supone lo que puede ser el duque en contraste con sus andanzas. Se alude a su matrimonio; se hace mención también al hijo bastardo, Federico ("aunque es mozo de valor"), que es la circunstancia política por la que sus vasallos le han incitado a contraer matrimonio al duque.

En la escena siguiente, el propio duque se hace conciencia de su situación, y a pesar del rechazo de la 'opinión' en boca del vulgo:

DUQUE: *Quien escucha, oye su daño;
y fueron, aunque los dores,
filósofos majaderos,
porque el vulgo no es censor
de la verdad, y es error
de entendimientos groseros
fiar la buena opinión⁵
de quien, inconstante y vario,
todo lo juzga al contrario
de la ley de la razón.
Un quejoso, un descontento
echa, por vengar su ira,
en el vulgo una mentira,
a la novedad atento;
y como por su bajeza
no la puede averiguar,
ni en los palacios entrar,
murmura de la grandeza.*

Hasta aquí la justificación convencional y la defensa de la 'buena opinión' que perjudica su nombre en boca del vulgo. Pero inmediatamente se sincera:

*Yo confieso que he vivido
libremente, y sin casarme,
por no querer sujetarme;
y que también parte ha sido
pensar que me heredaría
Federico, aunque bastardo:
mas ya que a Casandra aguardo,
que Mantua con él me envía,
todo lo pondré en olvido.*

⁴Américo Castro. *De la edad conflictiva*. Madrid, Taurus, 1961.

⁵El subrayado es nuestro, con el

objeto de hacer resaltar algún verso que nos interesa destacar en el análisis.

En el camino oyen a unos comediantes que leen sus papeles. Se oye la voz de una mujer (dentro):

*Déjame, pensamiento;
no más, no más memoria,
que mi pasada gloria
conviertes en tormento,
y deste sentimiento,
ya no quiero memoria, sino olvido;
que son de un bien perdido,
aunque presumes que mi mal mejoras,
discursos tristes para alegres horas.*

Este parlamento, como puede verse, concuerda plenamente con lo dicho por el duque, es ya una advertencia reiterada, y sin gusto de la aventura, se retira. No quiere seguir oyendo porque: "temo que hable / alguna cosa notable". Y a continuación agrega a una interpe-lación de su criado Ricardo:

DUQUE: *¿Ahora sabes, Ricardo,
que es la comedia un espejo,
en que el necio, el sabio, el viejo,
el mozo, el fuerte, el gallardo,
el rey, el gobernador,
la doncella, la casada,
siendo al ejemplo escuchada
de la vida y del honor,
retrata nuestras costumbres,
o livianas o severas,
mezclando burlas y veras,
donaire y pesadumbres?
Basta, que oí del papel
de aquella primera dama
el estado de mi fama:
bien claro me hablaba en él
¿Que escuches me persuades
la segunda? Pues no ignores
que no quieren los señores
oír tan claras verdades.*

Así vemos cómo el propio duque advierte el estado de su fama, de su nombre, la opinión que se tiene de él: su frivolidad, cuando debiera ser el modelo. El se sabe señor, de ahí su rechazo a no oír más reproches. Es de notar el concepto de comedia que se da en boca del

duque. La comedia como reflejo de las costumbres, mostrando los vicios y las virtudes a ejemplo "de la vida y del honor", mezclando las "bur-las y las veras", los "donaires y pesadumbres". Y como consecuencia, hace referencia al parlamento de la dama, y esto no es otra cosa que el estado de su fama.

Alfredo Lefebvre, en un trabajo reciente sobre ciertos procedimientos en el teatro de Lope, nos dice que "la mayoría de los casos de la honra se refieren a una especie de conflictos conyugales, y se encuentra una porción grande de comedias, notables por su significación y factura, muy ajena a los terribles temores de adulterios, a las siniestras venganzas por un qué dirán o un qué dijeron, sin poderosos ni reyes que quieran conquistar damas casadas, o maridos al borde de los cuernos. Se fundan en un sentir honroso, cuyo ambiente conduce a la fama de los personajes, hasta hacerlos resplandecer con luz altiva, con toda la grandeza posible de la dignidad humana. Hay por lo tanto una viva concepción de espíritu y un modo de elaboración dramática, que incorpora figuras escénicas de acuerdo con esta manera de entender idealmente la personalidad del hombre"⁶. En el caso de *El castigo sin venganza*, hemos dicho que se trata de drama de honor, sin embargo, este personaje, el duque de Ferrara, que aparece tan menoscado en su condición de modelo, de príncipe, tiene una preocupación honda respecto de su honra y de su fama. Más adelante tendremos oportunidad de ver cómo se va a transformar ajustándose a los procedimientos usuales de Lope. Y esta transformación que padece el duque va estar motivada por un hecho que hace relación estrecha con su fama.

En la escena XII del segundo acto, el duque informa que ha recibido un llamado del Pontífice y debe partir a Roma. Durante su ausencia pasan a primer plano los amores de Federico y Casandra.

En el tercer acto volvemos a tener en escena al duque. En la escena VIII de este acto, se produce la siguiente conversación entre Batín, criado del conde Federico, y Ricardo, servidor del Duque:

BATÍN: ;Ricardo, amigo!
 RICARDO: ;Batín!
 BATÍN: ¿Cómo fue por esas guerras?
 RICARDO: Como quiso la justicia,
 siendo el cielo su defensa.
 Llana queda Lombardía,

⁶Alfredo Lefebvre. *La fama en el teatro de Lope*. Un aspecto de elaboración dramática. Madrid, Cuadernos Taurus, 1962.

*y los enemigos quedan
puestos en fuga afrentosa,
porque León de la Iglesia
pudo con un solo bramido
dar con sus armas en tierra.*
El duque ha ganado un nombre
que por toda Italia suena;
que si mil mató Saúl,
cantan por él las doncellas
que David mató cien mil;
con que ha sido tal la enmienda,
que traemos otro duque:
ya no hay damas, ya no hay cenas,
ya no hay broqueles ni espadas;
ya solamente se acuerda
de Casandra, ni hay amor
más que el Conde y la duquesa:
el duque es un santo ya.

El cambio que se ha producido en el duque ha sido tal por el renombre cobrado al servicio del Papa que "es un santo ya". Pudiera parecer brusca y violenta la transformación. Batín no puede creerlo y Ricardo replica:

*Que, como otros con las dichas
dan en vicios y en soberbias,
y a todos tienen en poco
(tan inmortales se sueñan),
el duque se ha vuelto humilde,
y parece que desprecia
los laureles de su triunfo;
que el aire de las banderas
no le ha dado vanagloria.*

Esta regeneración que ha sufrido el duque se ve todavía confirmada por él mismo al hablar con Batín, en un parlamento en que alaba a su hijo y a Casandra, su mujer. Situación que produce un gran efecto dramático por conocer el público los amores de ellos. El duque dice al final de ese parlamento:

*Yo pienso hoy más quererla
sola en el mundo, obligado
desta discreta fineza,
y cansado juntamente
de mis mocedades necias.*

Y Batín alude a lo que antes sólo insinuábamos: “Milagro ha sido del Papa / llevar, señor, a la guerra / al duque Luis de Ferrara, / y que un ermitaño vuelva”. Y el duque, con la humildad a que hizo referencia Ricardo: “Sepan / mis vasallos que otro soy”. Pero, todavía más, en la conversación en que se hace ver que el gobernante que hay en el duque también se ha beneficiado con el cambio, Batín agrega, al término de la escena: “El cielo, que remunera / el cuidado de quien mira / el bien público, prevenga / laureles a tus victorias, / siglos a tu fama eterna”. El detalle es muy importante para la comprensión del desenlace trágico del drama, en el cual le corresponde al duque tomar una terrible decisión: dar muerte a sus seres más queridos: su hijo y su mujer.

Pero antes de referirnos a la determinación que toma el duque cuando se informa de la traición de que ha sido objeto durante su ausencia, y para completar esta personalidad con otros caracteres que la integran en el plano de lo afectivo, debemos revisar sus palabras en el instante en que llega a palacio, adelantándose al recibimiento que se le preparaba. Rasgo que también denota esa actitud humilde en el cambio que se ha operado en él. Y así le responde a Ricardo, cuando éste le dice: “Ya estaban disponiendo recibirte”, “mejor sabe mi amor adelantarse”. Casandra se asombra de estas palabras y pregunta: “¿Es posible, señor, que persuadiste pudiste a tal agravio?”. Luego el duque manifiesta abiertamente su amor paterno: “Hijo, el paterno amor, que nunca cesa / de amar su propia sangre y semejanza, / para venir facilitó la empresa”; y dirigiéndose a Casandra le dice también: “Y tú, señora, así es razón que entiendas el mismo amor, y en igualarte al conde / por encarecimiento, no te ofendas”. (Esc. vi, Acto III).

El contraste que se va dando entre las palabras y actitudes que asume el duque y la situación terrible que une a los adúlteros amantes produce un efecto dramático cada vez más intenso, puesto que el público está enterado de ella. Se trata de un recurso muy usado por Lope, el de la superposición de situaciones dramáticas. Las palabras del duque suenan así terriblemente irónicas cuando sabemos que ese afecto manifestado tan límpidamente no es merecido por aquéllos a quienes va destinado. Toda esta escena trasciende una humanidad que debe llegar a toda época, aunque cambien los supuestos y evolucionen las relaciones interpersonales, sobre las cuales se hace la vida del hombre.

El sentimiento amoroso que siente fluir en su interior el duque, sigue su desarrollo en un parlamento más extenso y que precisa toda la situación nueva de este personaje, y de donde se desprende un concepto del amor que es servicio y obligación hacia los demás, que

es, por otra parte, condición de todo verdadero amor, por cuanto sólo así se afirma la existencia del ser amado y del amante en consecuencia.

DUQUE: *Bien sé que entrambos ese amor merezco
y que estoy de los dos tan obligado,
cuanto mostrar en la ocasión ofrezco.
Que Federico gobernó mi estado
en mi ausencia, he sabido, tan discreto,
que imaginaba yo con la prudencia
que se mostraba senador perfecto.
¡Gracias a Dios, que con infame ausencia
los enemigos del Pastor romano
respetan en mi espada su presencia!
Ceñido de laurel besé su mano,
después que me miró Roma triunfante,
como si fuera el español Trajano.
Y así, pienso trocar de aquí adelante
la inquietud en virtud, porque mi nombre,
como le aplaude aquí, después le cante;
que cuando llega a tal estado un hombre,
no es bien que ya de valor mejora,
el vicio más que la virtud le nombre.*

Esta aparición en escena que hace el duque es como un asomarse a una realidad que humaniza su persona de una parte, y de otra, lo eleva hacia el mito. Por una hace su aparición abriéndose desde la única posibilidad ontológica que revela su ser a imitación de lo humano real: el amor. De otra, se va hacia arriba por el valor y el renombre: la fama. Así ocurre generalmente con los personajes de Lope. Son seres que se hacen, en cuanto que la vida se concibe como acción. Se van desarrollando, pero todavía no se han desprendido de la aureola mítica que los aproxima a sus precedentes de las novelas caballerescas y de los romances; es decir, sus precedentes épicos. Ahora bien, si nos atenemos a esa faceta humana que hay en estos personajes, podemos ver el acierto de Lope en su gestación. Porque, desde luego, no son caracteres en ese sentido de considerarlos como prototipos humanos representativos de tal o cual especie de hombre, haciendo abstracción de la base humana que los sostiene, como si el hombre tuviera sólo una posibilidad de abrir su existencia. Negándosele la posibilidad de la conversión de su ser en otro, que es precisamente lo que se logra por medio del amor cuanto éste no es meramente un estado afectivo o una pasión que embarga el ánimo, enajenando el ser. El amor es más que eso, es la esencia misma del ser hombre que, cuando se revela

centra a la persona sobre el individuo, rompiéndose la máscara y levantándose sobre los fundamentos más auténticos. Creemos que Lope, amador sin medida, debió comprender, intuir, como nadie, desde su propia experiencia, esta realidad última del ser hombre, así como "murió de pena" cuando Cristóforo Tenorio, discípulo suyo, le sacó a su hija más querida.

Sólo así podremos comprender el tremendo conflicto en que se sume este personaje, el duque de Ferrara, cuando se informa del crimen cometido. La información viene en una carta anónima, horrenda verdad de todos los tiempos de quienes se ocultan en las sombras de las desgracias y las miserias ajenas. No lo puede creer, su amor le impide la vista, la infamia y el crimen:

*¡Casandra me ha de ofender!
¿No véis que es mi hijo el conde?
Pero ya el papel responde
que es hombre y ella mujer.*

Es decir, sólo es posible desde esa libertad que posee el hombre para sus actos, por que él (Federico) es hombre y ella mujer, puede creer en la posibilidad del crimen, porque allí pueden darse todas las miserias:

*¡Oh fieras letras villanas!
Pero diréisme que sepa,
que no hay maldad que no quepa
en las flaquezas humanas.
De las iras soberanas
debe ser permisión.
Esta fue la maldición
que a David le echó Natán:
la misma pena me dan,
y es Federico Absalón.
Pero mayor viene a ser,
cielo, si así me castigas;
que aquéllas eran amigas,
y Casandra es mi mujer.
El vicioso proceder
de las mocedades mías
trujo el castigo y los días
de mi tormento, aunque fue
sin gozar a Betsabé
ni quitar la vida a Urias.*

¡Oh traidor hijo! ¿Si ha sido
 verdad? Porque yo no creo
 que emprenda caso tan feo
 hombre de otro hombre nacido.
 Pero si me has ofendido . . .
 ¡Oh, si el cielo me otorgara
 que después que te matara,
 de nuevo a hacerte volviera;
 pues tantas muertes te diera,
 cuantas veces te engendrara!
 ¡Qué deslealtad! ¡Qué violencia!
 ¡Oh ausencia, y qué bien se dijo
 que aun un padre de su hijo
 no tiene segura ausencia!
 ¿Cómo sabré con prudencia
 verdad que no disfame
 con los testigos que llame?
 Ni así la podré saber;
 porque ¿quién ha de querer
 decir verdad tan infame?
 Mas ¿de qué sirve informarme?
 Pues esto no se dijera
 de un hijo, cuando no fuera
 verdad que pudo infamarme.
 Castigarle no es vengarme,
 ni se venga el que castiga,
 ni esto a información me obliga;
 que mal que el honor estraga
 no es menester que se haga,
 porque basta que se diga.

El texto de la acusación le hace pensar en una situación similar y que trae a relación, la historia de David y Betsabé, y los sucesos posteriores que se consideran como castigos de su proceder. Así, el duque toma lo ocurrido como un castigo de su libertinaje de sus mocedades, considerando mayor el castigo a la culpa. No recuerda, sin embargo, con los móviles psicológicos que su proceder pudo haber causado en Casandra y en su hijo. La consideración de su culpabilidad en los sucesos podría ser un atenuante para el castigo que merecen los traidores. A este respecto recordamos las opiniones de A. A. Parker en su estudio *The Approach to the Spanish Drama of Golden Age*⁷. Refi-

⁷A. A. Parker. *The Approach to the Spanish Drama of the Golden Age*. The Hispanic & Luso-Brazilian Councils, 1957.

riéndose a ciertos principios que regirían la estructura de los dramas españoles de la Edad de Oro, hace mención al principio de la justicia poética. Se trata de un principio literario y no de un hecho de la experiencia, nos dice. Así en la vida real el malvado puede prosperar y el virtuoso sufrir. Pero en la literatura se consideraba, en el siglo xvii español, que las malas acciones no debían permanecer sin castigo y que la virtud no debía pasar sin recompensa. Esta idea implica también, en el teatro español, una reciprocidad en el castigo necesario del malhechor, especialmente que nadie sufra castigo o desastre sin merecerlo. Los diferentes castigos que encuentran los personajes varían desde el severo al leve, a través de un número de gradaciones intermedias. Desde la condenación del alma, la muerte hasta una serie de grados de frustración que consisten en el fracaso de los planes de los personajes. Siendo, pues, el duque de Ferrara el personaje en torno al cual se centra la acción, y de acuerdo con esta doctrina, comprenderemos que su castigo por la vida licenciosa que llevaba es justamente el amor adúltero de su hijo con su mujer, de tal modo que sus proyectos de regeneración se ven frustrados, fracasados. Parker se refiere posteriormente a este drama de Lope, concretamente, para ilustrar su pensamiento y nos dice: *El castigo sin venganza* también ha ilustrado un segundo principio útil para la interpretación, el cual es aquel de la causalidad. Entendiendo por ello la huella tras de los sucesos que constituyen el clima de una obra, de su primera causa. Y de acuerdo con ello, juzga que el duque no es un personaje secundario, meramente el instrumento externo de la peripecia, sino que está más íntimamente relacionado con la total acción que ningún otro personaje, puesto que es el agente que a lo largo del desarrollo, sin saber, pero directamente, produce la catástrofe. Ya que su conducta inicia la cadena de la causalidad que fuera moralmente reprehensible. El debe, por lo tanto, participar también de la culpa por lo que viene el mal y la tragedia. Aunque este planteamiento pueda concordar con la situación dramática, se nos hace imposible creer que Lope haya podido ceñirse tan estrictamente a estos principios, cuando sabemos que amaba la vida sobre toda cosa. Y no creemos que haya podido concebir a estos personajes desde ciertos principios que los esquematizan, los funcionalizan a una trama, a un principio moral de tal rigidez que lleva implícito cierto determinismo a lo que los españoles se han sentido tan ajenos, siempre imponiendo su libérrima determinación en sus actos de vida. Es cierto que los personajes de Lope se sienten a veces como sujetos a cierta fatalidad, pero se debe a que se encuentran orientados en unos supuestos convencionales (de las relaciones humanas), dados por una forma de vida que arranca de lo real. Por otra parte, nos

sentimos complacidos de poder concordar en cierta medida con el estudio de ilustre investigador, A. A. Parker, considerando la limitación de nuestro conocimiento del teatro español del Siglo de Oro.

Volviendo sobre nuestro personaje, al final de este monólogo que hemos leído y comentado, se anuncia la decisión que ha de tomar el duque ante estos amantes adúlteros. Aquí debemos notar que siempre piensa en su condición de padre antes que en la de marido ofendido, lo que es una variante, a nuestro parecer, del tema del honor y de las leyes que exigen su reparación. D. Ramón Menéndez Pidal, analizando esta obra desde el punto de vista del tema, deja en claro la decisión final del duque y que es la que da el título a la obra: *El castigo sin venganza*. "El duque castiga —nos dice— a nombre del estado de que es señor, pero el castigo, al suplantar a la venganza, aceptada ésta su más esencial modalidad, la de dejar en secreto el agravio, publicando una falsa culpa, merecedora del público castigo"⁸.

El tono de este monólogo puede mostrarnos el abatimiento en que cae el duque. Duda si la denuncia del anónimo sea una calumnia, una intriga contra Federico. Pero cuando Federico viene a pedirle la mano de Aurora fingiendo disgustos con su madrastra, y luego, cuando Casandra viene a intervenir por Aurora que desea casarse con el Marqués de Gonzaga, no puede evitar las reticencias acusadoras. Hay aquí un recurso escénico de gran efecto dramático. Cuando recibe a Casandra, tiene el duque entre sus dedos el anónimo, y hace mención a él como si se tratara de un papel referente al gobierno de su Estado:

*Si bien del conde y de vos
ha sido tan bien regido,
como muestra, agradecido
este papel, de los dos.
Todos alaban aquí,
lo que los dos merecís.*

CASANDRA: *Al Conde, señor, debéis
ese cuidado, no a mí;
que sin lisonja os prometo
que tiene heroico valor,
en toda acción superior,
gallardo como discreto.
Un retrato vuestro ha sido.*

DUQUE: *Ya sé que me ha retratado
tan igual en todo estado,*

⁸Op. cit., "¿Sin venganza?", pp. 398-399.

*que por mí le habéis tenido;
de que os prometo, señora,
debida satisfacción.*

Después, cuando el Conde y la Duquesa quedan solos y se recri-
minan sus actitudes y se prometen conservar ocultamente su funesto
amor, el duque que ha sorprendido la conversación, comprueba sin
más testigo, la verdad de la denuncia de esta traición, y no le queda
otra cosa que pensar en el castigo:

*No es menester más testigo:
confesaron de una vez.
Prevenid, pues que soy juez,
honra, sentencia y castigo.*

Hemos subrayado estos dos versos por cuanto aquí se nos da el fun-
damento de las palabras de don Ramón Menéndez Pidal que hemos
citado más arriba. Se considera juez debido a su condición de prín-
cipe. El Estado "gana en fuerza moral con la venganza (en este caso
castigo) del agraviado". Y como agrega D. R. Menéndez P., en su
estudio sobre el honor, "y muy lejos de tacharse de egoísmo, la ven-
ganza de honor ha de mirarse como una heroicidad"⁹.

Y, en seguida, refiriéndose a las normas que ha de tener el castigo,
conforme a las leyes convencionales del caso, dice el duque:

*Pero de tal suerte sea,
que no se infame mi nombre;
que en público siempre a un hombre
queda alguna cosa fea.
Y no es bien que hombre nacido
sepa que yo estoy sin honra,
siendo enterrar la deshonra
como no haberla tenido;
que aunque parece defensa
de la honra el desagravio
no deja de ser agravio
cuando se sabe la ofensa.*

Luego el desenlace, tal cual lo propone Lope en su *Arte nuevo...*,
se precipita hacia el final de la tragedia, inusualmente. El duque le

⁹"Del honor en el teatro espa-
ñol". En: *España y su historia*; tam-
bién en *De Cervantes a Lope de Ve-*

ga, Buenos Aires, Espasa-Calpe, S. A.,
1940.

informa a Federico que en la cámara está un conjurado traidor de Ferrara, en forma de bulto. Le pide a Federico que le dé muerte. Pero el bulto no es otra que Casandra que, desmayada al ver descubierto su adulterio, está atada de pies y manos, amordazada y cubierta con un tafetán. Federico cumple la orden con alguna vacilación, y cuando vuelve de la cámara, queriendo informar que a quien ha dado muerte es a Casandra, el duque hace que sus caballeros, entre ellos el Marqués de Gonzaga, le den muerte, acusándolo de haber dado muerte a su madrastra por saber que ella tenía un hijo en sus entrañas y que, por tanto, lo postergaría en sus pretensiones de herencia.

La información de cómo está Casandra en la cámara la hace el propio duque, en su último monólogo que dirige a los cielos. Monólogo bastante vago en las expresiones que reflejan la decisión tomada, y donde se nos da el título de la obra, *El castigo sin verganza*, porque se trata de vengar el agravio del padre y no el del marido, como hace notar el duque. Será el jefe del Estado, el príncipe, el juez, quien hará justicia. Respecto del desenlace recordemos una vez más las opiniones de Parker en relación al principio de justicia poética y el de causalidad. De donde se desprende el castigo del duque, del cual él mismo tiene clara conciencia. Castigo que es la frustración de sus propósitos de rehacer su vida por vía del verdadero amor. De todos modos, para nuestra sensibilidad, el desenlace es de una convencional terriblemente patética. Podría considerarse como un crimen perfecto.

¿Pero qué le ha sucedido a nuestro personaje? ¿No habíamos venido observando una transformación, una evolución humanizada de su personalidad? Notemos que lo que perdura en él, siempre, es el amor a su hijo, que se impone sobre la traición y el castigo que ha de imponerle. El conflicto en que se ve sumido es tremendamente trágico, heroico. Pues bien, lo que notábamos anteriormente, el duque iba creciendo desde dos vértices: en lo humano, por la vía del amor; en lo heroico, por la vía de la fama. Y se nos ha elevado en este punto preciso, su humanidad se ha revestido de una aureola mítica por la decisión final, heroica en grado sumo; cuyo significado es la renuncia a todo afecto por el bien común y la dignidad de la honra y que le da esta otra dimensión que se ajusta plenamente a la época heroica de Lope.

En una primera lectura de la obra, el duque nos había parecido una figura convencional sin relieve, a la medida del tema. Pero en las lecturas posteriores y a través del análisis se nos fue revelando con mayor integración humana. Y esta integración en los dos aspectos que hemos señalado creemos pueda ser una constante en los protagonistas de las comedias de Lope. El enfoque de estos personajes nos fue suge-

rido por un juicio de Américo Castro sobre los personajes de Lope y que dice: "En cuanto al teatro moldeado por Lope de Vega, sus personajes son símbolos de algo que los trasciende: el personaje es él más su nimbo. Peribáñez simboliza el honor que busca un último refugio en el labriego castellano. En *El castigo sin venganza*, la gentil figura de Casandra es campo en que lidian el impulso vital (encarnado en el tema de la esposa mal traída) con unos deberes tan abstractos como formidables. Movido por su nimbo, el Duque de Ferrara la hace asesinar. En *La dama boba*, el amor como mito convierte en discretísima a una ignorante tontuela. Siempre nos encontramos ante cierta fatalidad que, por admirable e individualizado que sea el personaje, decide su destino"¹⁰. Y esto es, a nuestro parecer, lo que le ha sucedido a nuestro personaje, el duque.

FEDERICO, AJENO DE SENTIDO.

Vamos a referirnos a otro personaje de los que protagonizan este drama. Se trata de Federico, el conde hijo del duque de Ferrara. Tal como ha dicho Cintia en la Escena II del Acto I, vemos ahora, en la Escena IV de este mismo acto, a Federico en camino, por orden de su padre, a recibir a Casandra, la hija del duque de Mantúa. Va de mala gana; se detiene en una selva, a la sombra de unos sauces, junto a un río. Se desahoga con su criado Batín, cuando éste le ha recordado la importancia de la misión encomendada. Oigámosle:

Mi disgusto

*no me permite, como fuera justo,
más priesa y más cuidado;
antes, la gente deajo, fatigado
de varios pensamientos,
y al dosel destos árboles, que, atentos
a las dormidas ondas dese río,
mirando están sus copas,
después que los vistió de verdes ropas,
de mí mismo quisiera retirarme;
que me cansa el hablarme
del casamiento de mi padre, cuando
pensé heredarle; que si voy mostrando
ante esta gente gusto, como es justo,
el alma llena de mortal disgusto,*

¹⁰A. Castro. "Los prólogos del Quijote". En: *Hacia Cervantes*. Madrid, Taurus, 1960, pág. 250.

*camino a Mantua, de sentido ajeno;
que voy por mi veneno,
en ir por mi madrastra, aunque es forzoso.*

Notemos que el desagrado que le produce la misión encomendada no le impide gozar del paisaje, y aprovechando la sombra de los árboles y la frescura del río en cuyas aguas se reflejan, saca a luz su pesar. Pareciera un cuadro típicamente pastoril: el contraste entre la nota idílica del paisaje placentero y la nota quejumbrosa del pesar de Federico. No deja de ser interesante la relación, pues, como iremos viendo, habría un rasgo en la personalidad del Conde que tiene que ver con los personajes pastoriles, y esta es su actitud un tanto contemplativa, una cierta pasividad en el papel que juega en el drama que va a desarrollarse. Coinciden con nuestra observación las frases que hemos subrayado: "de mí mismo quisiera retirarme", es decir, sentirse ajeno a sí propio, como descentrándose; de ahí, su expresión "de sentido ajeno". Y luego lo que dice es que va a buscar su veneno, su madrastra, posible madre de hijos legítimos que le arrebatarán la pretendida herencia. Más adelante le va a llamar veneno, nuevamente, pero en otro sentido, aludiendo al amor que le ha inspirado. Contrastan fuertemente las expresiones de Batín, personaje que hace la figura del gracioso, quien le advierte: "Señor, los hombres cuerdos y discretos, / cuando se ven sujetos / a males sin remedio, / poniendo la paciencia de por medio, / fingen contento, gusto y confianza, / por no mostrar envidia y dar venganza". Son palabras severas y justas que nos ponen de relieve el enajenamiento de Federico.

Ahora bien, la persona que se encuentra enajenada, fuera de sí, pareciera no tener control de sus actos ni de sus sentidos, ni de sus pensamientos. Puede convertirse en un juguete de las circunstancias, de las incitaciones externas, sin que intervenga al parecer la voluntad, esa determinación que arranca libremente del ser mismo. Creemos que esto es lo que caracteriza a Federico. Se verá arrastrado por las circunstancias; podrá tener conciencia, pero no tendrá un pleno dominio sobre sus actos. Es un personaje que todavía no se ha comprometido consigo mismo, sólo está atento al mundo externo, a las bellezas del mundo exterior. Nos imaginamos a un adolescente.

Mientras se produce el diálogo entre el Conde y su criado, se oyen voces de una dama pidiendo socorro. El Conde acude en su auxilio, en un arranque espontáneo. Y aparece en escena trayéndola en brazos. Viene una escena llena de cortesía y gratitud que se convierte en un vivo interés entre la dama y Federico, sobre todo, cuando ella dice ser Casandra y Federico se presenta como hijo del duque de Ferrara.

Ella le da los brazos a quien va ser su hijastro. A las gentilezas con que le alaba Casandra, Federico responde también con donaire, cierta turbación por la sorpresa del encuentro y por la hermosura de la dama:

*Basta que me dé temor,
hermosa señora, el veros;
no me impida el responderos
turbarme tanto favor.
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;
que, aunque, quien la infunde es Dios,
hasta que os vi, no sentía
en qué parte la tenía.
Pues, si conocerla os debo,
vos me habéis hecho de nuevo;
que yo sin alma vivía.*

He aquí cómo el Conde, que anteriormente se encuentra enajenado, parece encontrar de nuevo su alma y esto debido a Casandra; sin duda la belleza y la gentil apostura de esta dama lo despertaron al mundo del sentimiento.

Las conversaciones que sostienen, separadamente, Batín con Federico, y la criada Lucrecia con Casandra son imaginativas insinuaciones sobre lo que pudo haber sido mejor pareja Casandra con Federico, y no con el duque de Ferrara. ¿Qué le ocurrió a Federico? El diálogo que sostiene con Batín nos da la clave cuando éste le quiere insinuar hipotéticamente algún posible enlace con Casandra, Federico le ataja la palabra: "No digas / nada; que con tu agudeza / me has visto el alma en los ojos, / y el gusto me lisonjeas". Pero Batín no puede callar y agrega explícitamente lo que ya es un anuncio de la tragedia que se avecina:

*¿No es mejor para ti
esta clavelina fresca,
esta naranja en azahar,
toda de pimpollos hecha,*

*esta alcorza de ámbar y oro,
esta Venus, esta Helena?
¡Pese a las leyes del mundo!*

Así como Helena fue el motivo de la guerra entre atenienses y troyanos, así Casandra lo va a ser entre el duque y su hijo Federico, con las diferencias del caso, y “¡Pese a las leyes del mundo!”, que son justamente las que los condenan finalmente.

En Ferrara, el duque conversa con Aurora, sobrina suya. Se muestra pesaroso de su casamiento, pues ello causa tristeza a Federico, siendo la persona que más ama en el mundo. Manifiesta que se casa sólo por dar gusto a sus vasallos. Aurora propone al duque que la case con Federico. Ella es una dama rica, y eso compensará el temor de Federico de perder la herencia en caso que Casandra tenga hijos legítimos. Se interrumpe esta conversación cuando Batín hace su entrada anunciando la llegada de la nueva duquesa, relatando el encuentro y la cordialidad del trato entre Casandra y Federico, que ya parecen madre e hijo. Aurora no puede evitar una pregunta, mujer al fin: ¿es hermosa Casandra? Esta sola pregunta contiene una serie de sugerencias que ahonda en el interés del desarrollo dramático de la acción.

Llegan los viajeros a palacio. Allí, los cumplimientos de la recepción. El duque ordena a Federico, como vasallo, que bese la mano a Casandra. Esta se niega a tal actitud y le abraza. El Marqués de Gonzaga, acompañante de Casandra, galantea a Aurora. Luego se retiran, permaneciendo en escena Federico y Batín. El conde se muestra espantado de su necia imaginación:

*Bien dicen que nuestra vida
es sueño, y que toda es sueño,
pues que no sólo dormidos,
pero aun estando despiertos.
Cosa imagina un hombre
que al más abrasado enfermo
con frenesí, no pudieran
llegar a su entendimiento.*

Esto es, ya empieza a tomar cuerpo el arrebató en que va a ser cogido. Batín hace broma de este pensamiento, demasiado serio para Federico:

*¡Jesús! Dios me valga. Afuera,
desatinados conceptos
de sueños despiertos. ¡Yo*

*tal imagino, tal pienso;
tal me prometo, tal digo;
tal fabrico, tal emprendo!
No más. ¡Extraña locura!*

Todo el tumulto de pensamientos contrarios parecen fluir en un ímpetu avasallador que es "¡Extraña locura!". Todavía es pura interioridad, y aunque quiera ponerle freno y justificarse por estar escondido en su pecho, es ya una realidad efectiva. Batín logrará sonsacarle la verdad:

- FEDERICO: *Pues, ¿tú para mí secreto?
Batín, no es cosa que hice,
y así nada te reservo;
que las imaginaciones
son espíritu sin cuerpo.
Lo que no es, ni ha de ser,
no es esconderte mi pecho.*
- BATÍN: *Y si te lo digo yo,
¿negárasme lo?*
- FEDERICO: *Primero
que puedas adivinarlo,
habrá flores en el cielo
y en este jardín estrellas.*
- BATÍN: *Pues mira cómo lo acierto:
que te agrada tu madrastra
y estás entre ti diciendo . . .*
- FEDERICO: *¡No lo digas! . . . Es verdad.
Pero yo ¿qué culpa tengo,
pues el pensamiento es libre?*
- BATÍN: *Y tanto, que por su vuelo
la inmortalidad del alma
se mira como en espejo.*
- FEDERICO: *Dichoso es el duque.*
- BATÍN: *Y mucho.*
- FEDERICO: *Con ser imposible, llego
a estar envidioso del.*
- BATÍN: *Bien puedes, con presupuesto
de que era mejor Casandra
para ti.*
- FEDERICO: *Con eso puedo
morir de imposible amor
y tener posibles celos.*

Así queda caracterizada la figura de Federico. Esta será su modalidad de vida, vivirá de imposibles. Agreguemos, lo dicho anteriormente. Federico se siente frustrado en sus aspiraciones a ser heredero del duque; ahora, también siente la imposibilidad del amor de Cassandra. Así termina el primer acto. Federico, lleno de turbación en el ánimo, se siente al borde del abismo incitado por el vértigo pasional en cierne, aun cuando quiera sustraerse al peligro.

D. Ramón Menéndez P., refiriéndose a este instante, dice en su estudio citado: "Quedan así contrapuestos, de una parte la paz del amor que sueña Aurora, el amor ordenado, ornato de la vida, dispuesto en familia desde la niñez, y de otra parte la turbulenta convulsión del amor que surge impetuoso, y arrollando leyes divinas y humanas se enfrenta con la muerte"¹¹.

Volvemos a encontrarnos con Federico en la segunda escena del acto segundo, aparece en diálogo con su padre. Este hace mención a la tristeza de su hijo, pensando que ello se debe a su casamiento. Primeramente pudo ocurrir así, pero a esa causa se ha superpuesto otra que le ha afectado más íntimamente y que desconoce el duque:

- Si yo pensara, Conde, que te diera
tanta tristeza el casamiento mío,
antes de imaginarlo me muriera.*
- FEDERICO: *Señor, fuera notable desvarío
entristecerme a mí tu casamiento,
ni de tu amor por eso desconfío.
Advierta, pues, tu claro entendimiento
que si el casamiento me pesara,
disimular supiera el descontento.
La falta de salud se ve en mi cara,
Pero no la ocasión.*
- DUQUE: *Mucho presumen
los médicos de Mantua y de Ferrara,
y todos, finalmente, se resumen
en que casarte es el mejor remedio
con que tales tristezas se consumen.*
- FEDERICO: *Para doncellas era mejor medio,
señor, que para un hombre de mi estado,
que no por esos medios me remedio.*

En consecuencia el duque le propone casamiento con Aurora y toma muy a mal que Federico se niegue a ello, pretextando que Aurora se deja galantear por el Marqués de Gonzaga.

¹¹R. Menéndez P. Op. cit.

El conflicto que se libra en el interior del conde le lleva casi a la desesperación, desde donde pudiera tomar una decisión suicida, pero no. Está detenido en la contemplación de sí mismo, de su naciente pasión, que no sufre modo:

*que mi desesperación
ha llegado a ser de suerte,
que sólo para la muerte
me permite apelación.
Y si muriera, quisiera
poder volver a vivir
mil veces, para morir
cuantas a vivir volviera.
Tal estoy, que no me atrevo
ni a vivir ni a morir ya,
por ver que el vivir será
volver a morir de nuevo.
Y si no soy mi homicida,
es por ser mi mal tan fuerte,
que porque es menos la muerte
me dejo estar con la vida.*

En otra escena, Casandra trata de disipar la tristeza de Federico. Le explica que si la causa es su casamiento con el duque y los posibles herederos que ese matrimonio aportaría, debe desecharla, pues el duque se ha casado sólo por cumplir el deseo de sus vasallos, no piensa sino en viles mujercillas, y le asegura a Federico que no le dará hermanos y legítimos herederos. Federico protesta de que se considere su mal fundado en tan bajos pensamientos:

*No procede mi tristeza
de interés; y aunque me alargo
a más de lo que es razón,
sabe, señora, que paso
una vida la más triste
que se cuenta de hombre humano,
desde que Amor en el mundo
puso las flechas al arco.
Yo me muero sin remedio;
mi vida se va acabando,
como vela, poco a poco;
y ruego a la muerte en vano
que no aguarde a que la cera
llegue al último desmayo,
sino que con breve soplo
cubra de noche mis años.*

La causa, pues, es el amor. Y el amor en Federico se da como un dolor de muerte, triste, que le consume y le amortaja. Volvemos a recordar el amor de los pastores y el de los protagonistas de las novelas sentimentales de la época de Lope, hay una cierta coincidencia con este amor que experimenta Federico. Amor que es lamento y queja, amor imposible, que si pudiera conservarse en ese estado, como amor a la distancia, o platónico, siempre que llegara al entendimiento y se purificara en el dolor y sacrificio, se habría salvado. Pero no ocurre esto. El amor de Federico se aproxima más al concepto del amor que se da en las novelas sentimentales, amor que consume poco a poco a los que lo padecen, negándose a toda otra realidad, a toda otra forma de vida que vivir muriéndose, acabándose en ese estado.

Cassandra cree que el estado de Federico se deba a los celos que quiere darle Aurora. Pero Federico le responde que no provienen sus males de los celos, sino de un pensamiento más alto. A lo que Casandra le anima:

*¿Estás, conde enamorado
de alguna imagen de bronce,
Ninfa o diosa de alabastro?
Las almas de las mujeres
no las viste jaspe helado;
ligera cortina cubre
todo pensamiento humano.
Jamás amor llamó al pecho,
siendo con méritos tantos,
que no respondiese el alma:
"Aquí estoy; pero entrad paso"¹².
Dile tu amor, sea quien fuere,
que sin causa pintaron
a Venus tal vez los griegos
rendida a un sátiro o fauno.
Más alta va la luna,
y de su cerco argentado
bajó por Endimión
mil veces al monte Latmo.*

¹²A propósito de este verso, D. R. Menéndez P. nos dice, en su trabajo citado tantas veces, que "Lope se acuerda aquí de Dante, precisamente cuando la acción dramática se precipita hacia el famoso verso de la atormentada Francesca: *Amor condusse*

noi ad una morte. Pone Lope en boca de Casandra una insinuante paráfrasis del otro verso de Francesca, *Amor chi a nullo amato amar perdona*, cuando da alientos a Federico para que se declare a la mujer de quien dice estar enamorado".

*Toma mi consejo, conde,
que el edificio más casto
tiene la puerta de cera.
Habla y no mueras callando.*

Pero Federico se retira lleno de confusión, pues ve el peligro de su amor y piensa que es mejor "morir sufriendo y callando".

Luego viene la fatal ausencia del duque. Parte a Roma en auxilio del Papa. Se trata de una empresa religiosa y santa, y cuyos efectos dramáticos hemos señalado al estudiar la personalidad del duque de Ferrara. Federico es obligado a permanecer en Ferrara a cargo del gobierno del Estado. La crisis se va agravando punto a punto con un fuerte dramatismo e intensidad poéticas. Federico, en su ensimismamiento sentimental, llega a menospreciar a su criado Batín que desea ayudarlo, manifestándole que comprende la causa de sus males. Queda solo en escena el conde tratando de hacerse claridad en su entendimiento:

*¿Qué buscas, imposible pensamiento?
Bárbaro, ¿qué me quieres? ¿Qué me incitas?
¿Por qué la vida sin razón me quitas,
donde volando aun no te quiere el viento?
Detén el vagaroso movimiento;
que la muerte de entrambos solicitas:
déjame descansar, y no permitas
tan triste fin a tan glorioso intento.
No hay pensamiento, si rindió despojos,
que sin determinado fin se aumente;
pues dándole esperanzas, sufre enojos.
Todo es posible a quien amando intente,
y sólo tú naciste de mis ojos,
para ser imposible eternamente.*

Esta es la condición del amor del conde. Este soneto es un delicioso monólogo que sintetiza todo el proceso que hemos señalado en la gestación del arrebató pasional. Pero dejaremos aquí la figura de Federico, porque consideramos imposible continuar el análisis sin que tengamos que recurrir a Casandra, cuyos destinos quedan íntimamente enlazados hasta el fin de la tragedia. Por lo tanto, iremos analizando paralelamente estas dos figuras.

CASANDRA, LA GENTILEZA Y LA VOLUNTAD DE AMOR.

Casandra hace su aparición en escena en el primer acto, cuando Federico la trae en brazos después de rescatarla de las aguas. Desen-

vuelutamente, no trepida en manifestar que se trata de Casandra, "Ya de Ferrara Duquesa, / hija del Duque de Mantúa". Las expresiones de Casandra en este encuentro casual revelan que hay en ella una persona decidida y voluntariosa, y gentil en el trato. En la escena hay un aparte entre Casandra y su criada Lucrecia:

- CASANDRA: *Mientras los dos hablan, dime
qué te parece, Lucrecia,
de Federico.*
- LUCRECIA: *Señora,
si tú me dices licencia,
mi parecer te diría.*
- CASANDRA: *Aunque no sin sospecha,
yo te la doy.*
- LUCRECIA: *Pues yo digo ...*
- CASANDRA: *Di.*
- LUCRECIA: *Que más dichosa fueras
si se trocara la suerte.*
- CASANDRA: *Aciertas, Lucrecia, y yerra
mi fortuna mas ya es hecho,
porque cuando yo quisiera,
fingiendo alguna invención,
volver a Mantua, estoy cierta
que me matara mi padre,
y por toda Italia fuera
fábula mi desatino:
fuera de que no pudiera
casarme con Federico;
y así no es justo que vuelva
a Mantua, sino que vaya
a Ferrara, en que me espera
el duque, de cuya libre
vida y condición me llevan
las nuevas con gran cuidado.*

Hasta aquí todo esto no es sino divagación de lo que podría haber sido, sólo conjeturas de un encuentro feliz. Pero lo que llama la atención es la desenvoltura con que se expresa y mueve Casandra; el *donaire* y la gracia. He aquí un detalle, por ejemplo; detalle, pero recurso escénico valioso. Cuando se disponen a reanudar la marcha, y un criado trae el caballo del conde, Casandra le invita: "Vuestra Excelencia / irá mejor en mi coche".

En cuanto a su físico, la caracterización la hace Batín: "¡Qué bi-

zarra es la duquesa!" Y a la pregunta de Federico: ¿parécete bien, Batín?, responde éste:

*Paréceme una azucena
que está pidiendo al aurora,
en cuatro cándidas lenguas,
que le trueque en cortesía
los granos de oro a sus perlas.
No he visto mujer tan linda.
¡Por Dios, señor, que si hubiera
lugar (porque suben ya,
y no es bien que la detengas),
que te dijera . . .*

El resto del diálogo ya lo conocemos, se trata de dos escenas paralelas en la intención de mostrar la correspondencia de estos dos personajes que se han de convertir en los amantes posteriormente, casi impulsados por las circunstancias, aspecto que explotarán los románticos más tarde.

Luego en palacio, la vemos en un plano lleno de cortesías, cumplimientos y gentilezas renacentistas.

El acto segundo se inicia con un lamento de Casandra. Confidencia a Lucrecia del menosprecio del duque, su señor. Lleva un mes de casada y sólo ha visto al duque una noche:

*Sólo una noche le vi
en mis brazos en un mes,
y muchas le vi después
que no quiso verme a mí.
Pero de que viva así,
¿cómo me puedo quejar,
pues que me pudo enseñar
la fama que quien vivía
tan mal, no se enmendaría
aunque mudase lugar?
Que venga un hombre a su casa
cuando viene al mundo el día,
que viva a su fantasía,
por libertad de hombre pasa
(¿Quién puede ponerle tasa?);
pero quien con tal desprecio
trata una mujer de precio,
de que es casado olvidado,
o quiere ser desdichado,
o tiene mucho de necio.*

La firmeza con que trata su situación por la actitud del duque es de una fuerza dramática bastante intensa, y que demuestra, por otra parte, el desenfado con que Casandra presagia el castigo a que se siente acreedor el duque cuando se informa de los amores de su hijo y de su mujer. Pero veamos la opinión que le merece su marido a Casandra:

*El duque debe ser
de aquellos cuya opinión
en tomando posesión,
quieren en casa tener
como alhaja la mujer,
para adorno, lustre y gala,
silla o escritorio en sala;
y es término que condeno,
porque con marido bueno
¿cuándo se vio mujer mala?*

No hay aquí sutilezas de ninguna especie, su concepto del matrimonio es muy preciso, fundamental para la comprensión de su actitud futura cuando se hace eco de las tristezas de Federico.

Lucrecia es la que en este punto le insinúa lo que antes había quedado como mera conjetura de una posibilidad incierta:

*Conforme a naturaleza
y a la razón, mejor fuera
que el conde te mereciera,
y que contigo casado,
asegurando su estado,
su nieto le sucediera;
que aquestas melancolías
que trae el conde no son
señora, sin ocasión.*

Luego, cuando el duque pasa sin reparar en ella, Casandra agrega en forma definitiva:

*Fingir descuido es brava tiranía.
Vamos, Lucrecia; que si no me engaño,
deste desdén le pesará algún día.*

Estas advertencias de Casandra no implican, por lo pronto, ninguna decisión de venganza, es simplemente un arranque de carácter.

En la escena en que Casandra trata de disipar las tristezas de Federico, hay un instante en que éste postrado saluda a Casandra, ésta le dice: "¡Tú en el suelo! / Conde, no te humilles tanto; / que te llamaré excelencia". Y luego:

*Aquí están mis brazos.
¿Qué tienes? ¿Qué has visto en mí?
Parece que estás temblando.
¿Sabes ya lo que te quiero?*

A lo que Federico responde:

*Al haberlo adivinado
el alma, lo dijo al pecho,
el pecho al rostro, causando
el sentimiento que miras.*

Nuevamente les tenemos juntos y ya con el amor en rostro y que las circunstancias los inclinan cada vez más el uno al otro. Notemos el paralelismo y similitud del desarrollo de estos personajes. En este instante, los dos aparecen maltraídos: Casandra por las inconstancias de su marido; Federico por su propio carácter y que se siente arrebatado por una pasión que lo limita y lo consume, cegándolo a otra realidad. Batín es el único que se ha dado cuenta de ello.

Desde este momento, seguiremos paralelamente a estos dos personajes, cuyas vidas, como decíamos, se encuentran íntimamente ligadas.

Habíamos dejado a Federico en aquella escena en que se iba intensificando su turbación y su enajenamiento, sin encontrar una salida a la exclusividad de su pasión por Casandra.

En la última escena del segundo acto, entra en escena Casandra. Escena de gran dramatismo. La duquesa entra dando vueltas en su imaginación la venganza a los ultrajes de su marido y amores que satisfacen el ánimo, y piensa que ella es la causa de la turbación y enfermedad de Federico:

*Al galán conde y discreto,
y su hijo, ya permito
para mi venganza efeto,
pues para tanto delito
conviene tanto secreto.
Vile turbado, llegando
a decir su pensamiento,
y desmayarse temblando,*

*aunque es más atrevimiento
hablar un hombre callando.
Pues de aquella turbación
tanto el alma satisface,
dándole el duque ocasión,
que hay dentro de mí quien dice
que si es amor, no es traición;
y que cuando ser pudiera
rendirme desesperada
a tanto valor, no fuera
la postrera enamorada,
ni la traidora primera.*

El resto de este parlamento es una justificación de tal pensamiento y luego el rechazo de ella. Se corta su pensamiento cuando ve aparecer a Federico:

*Este es el conde. ¡Ay de mí!
Pero ya determinada,
¿qué temo?*

La determinación es terriblemente dramática, pues se pone en tensión las mismas raíces del ser sin que ellos se den cuenta. Lo que hay en Casandra también es pasión, y lo que es más, está resuelta a no ocultarla. Federico, al verla, también exclama:

*(Ap.) Ya viene aquí
desnuda la dulce espada
por quien la vida perdía.
¡Oh hermosura celestial!*

Comentando este pasaje don R. Menéndez P. nos dice: "esta metáfora de tan chocante energía no parece rebuscado artificio, sino expresión natural, aunque tan extraña no es. Américo Castro sospecha que perdurase en el idioma alguna expresión árabe, pero las analogías que se pueden descubrir en autores musulmanes son muy indirectas. Mas parece que Federico, al ver llegar a Casandra, siente recrudescerse la que los poetas y místicos llaman "suave herida de amor" (suave vulnus amoris), herida suave, pero de muerte, y se complace en la dulce suavidad del arma que le transverbera el corazón"¹³.

¹³R. Menéndez P. Op. cit.

El diálogo sigue a estos preludios en aparte:

- CASANDRA: *¿Cómo te va de tristeza,
Federico, en tanto mal?*
- FEDERICO: *Responderé a vuestra alteza
que es mi tristeza inmortal.*
- CASANDRA: *Destemplan melancolías
la salud; enfermo estás.*
- FEDERICO: *Traigo unas necias porfías,
sin que pueda decir más,
señora, de que son mías.*
- CASANDRA: *Si es cosa que yo la puedo
remediar, fia en mi,
que en amor tu amor excedo.*

Notemos la enorme voluntad que hay tras estas palabras, voluntad de ser, frente a la indecisión de Federico, a su temor:

- Mucho me fiara de tí;
pero no me deja el miedo.*
- CASANDRA: *Dijíste me que era amor
tu mal.*
- FEDERICO: *Mi pena y mi gloria
nacieron de su rigor.*

Y Casandra que ya no puede ser más explícita, recurre a los ejemplos que le da la historia. Le cuenta a Federico la historia de Antíoco, que se alteraba cada vez que veía a su madrastra, y de aquí Casandra lanza conminatoriamente lo que podría ser una acusación:

- No niegues, conde, que yo
he visto lo mismo en ti.*
- FEDERICO: *Pues, ¿enojaráste?*
- CASANDRA: *No.*
- FEDERICO: *Y ¿tendrás lástima?*
- CASANDRA: *Si.*
- FEDERICO: *Pues, señora, yo he llegado
perdido a Dios el temor
y al duque, a tan triste estado,
que este mi imposible amor
me tiene desesperado.
En fin, señora, me veo
sin mí, sin vos y sin Dios:
sin Dios, por lo que os deseo;
sin mí, porque estoy sin vos;
sin vos, porque no os poseo.*

Esta declaración que hace Federico se debe a la incitación propuesta por Casandra, de otro modo no la hiciera. Así veremos enfrentarse estos dos caracteres: pasivo el uno, indeciso siempre; voluntarioso el otro, enérgico en la decisión, aun en el error mismo.

Menéndez Pidal nos dice que "Esta última quintilla está inspirada en dos estrofas de Jorge Manrique, en las que se encuentra el arcaico verso *sin Dios y sin vos y mí*; son en el famoso poeta del siglo xv un mero discreto cortesano, pero Lope condensa en esos versos la desesperada turbación del ánimo de Federico, el vacío, el enajenamiento del alma en la plenitud de la pasión y la amargura de la ilicitud horrible de aquel amor. Luego estos sombríos sentimientos se remansan en una glosa de cada uno de esos cinco versos, glosa censurada por muchos como una impertinencia de mal gusto, pero en el arte de Lope cumple con la esencial finalidad de cubrir con un velo de recamada literatura la terribilidad de la situación trágica. Lope, a pesar de su admirable genio dramático, se dejaba frecuentemente arrastrar de una mala inclinación suya, refractaria a los desenlaces infortunados que hallaba en sus fuentes, y los trocaba por soluciones felices: habiendo respetado el desenlace desdichado en la historia de la Duquesa de Ferrara, se siente inclinado a templar y diluir la concisión de la quintilla"¹⁴. Agregaríamos a esto una inclinación moralizadora que se aprecia constantemente en la obra de Lope, y que ilustraría el presente caso.

Después de la eclosión de este arrebató pasional, Casandra sitúa sus inclinaciones en una justa medida, en el plano de lo divino y de lo humano:

*Conde, cuando yo imagino
a Dios y al duque, confieso
que tiemblo, porque adivino
juntos para tanto exceso
poder humano y divino;
pero viendo que el amor
halló en el mundo disculpa,
hallo mi culpa menor,
porque hace menor la culpa
ser disculpa mayor.
Muchos ejemplos me dieron,
que a errar se determinaron;*

¹⁴R. Menéndez P. Op. cit., José María de Cossío comenta esta quintilla en su artículo "El mote 'Sin mí,

sin voz y sin Dios', glosado por Lope de Vega". En: Revista de Filología Española, T. xx (1933), pp. 397-400.

*porque los que errar quisieron,
siempre miran los que erraron,
no los que se arrepintieron.
Si remedio puede haber,
es huir de ver y hablar;
porque con no hablar ni ver,
o el vivir se ha de acabar,
o el amor se ha de vencer.
Huye de mí; que de ti
yo no sé si huir podré,
o me daré muerte a mí.*

La actitud de Casandra es muy femenina, pero muy digna, frente a la condición de tal amor. A. Castro nos dice, refiriéndose a los personajes de Lope que "la gentil figura de Casandra es campo en que lidian el impulso vital (encarnado en el tema de la esposa maltraída) con unos deberes tan abstractos como formidables"¹⁵. al parecer ésta es la lucha que se da en el interior de Casandra en las escenas que estamos examinando. Su postura de mujer íntegra la hace vacilar ante una determinación dolorosa como verdadera:

*Huye de mí, que de ti
yo no sé si huir podré
o me daré muerte a mí¹⁶.*

A lo que Federico responde, siempre en la línea de su pasividad:

*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,
que aún no pienso hallar mi muerte,
por el placer que me doy.
Sola una mano suplico
que me des; dama el veneno
que me ha muerto.*

¹⁵Citado más arriba.

¹⁶El texto de la edición de la Real Academia tiene una variante en este verso. Dice *aquí*, expresión que vic-

ne a reforzar la determinación de Casandra y está más en concordancia con su carácter.

Y he aquí de nuevo el concepto del amor como muerte, como mortaja que le va cubriendo. La alianza entre amor y muerte era corriente discreto en el juego del amor cortés de la poesía del siglo xv; lo era antes ya en la poesía de los trovadores. El amor como muerte que no es muerte en definitiva, porque el amor quiere siempre la afirmación de la existencia de los amantes aunque no sea sino en ese estado de amantes, por lo menos cuando existe esa libertad no comprometida del ser que lo padece. Pero "el amor es a veces triste, triste como la muerte, tormento soberano y mortal"¹⁷. Así el amor de Federico y de Casandra: un amor que se mide y se percibe a sí mismo en el dolor y la imposibilidad de ser gozado sin la espada de por medio.

Casandra sabe a lo que se expone y de ahí que le niegue la mano:

*Todo principio condeno
si pólvora al fuego aplico.
Véte con Dios.*

Pero el fuego ya está encendido y lo que pudo ser voluntad humana se ha de convertir en fatalidad a la que no podrán arrancar cuando la entrega se haga sin reservas. Deciden huir el uno del otro. Y yéndose cada uno por su lado, Casandra dice: "Conde, tú serás mi muerte". La afirmación alcanza caracteres alucinantes si recordamos como viene el desenlace trágico. Desde este instante ya es muerte este amor, y no el mero juego y requerimientos amorosos.

Federico va más allá:

*Y yo, aunque muerto, estoy tal,
que me alegro, con perderte,
que si mi alma inmortal
por no dejar de quererte.*

La porfía de su amor parece elevarlo a regiones de sublime sentimiento. Esta puede ser la impresión del espectador al terminar el segundo acto con tan fuerte tensión poética, "dejando a los dos amantes ante la sima que fatalmente les atrae a su tenebroso seno. Quieren separarse, pero sentimos sobre ellos aletear el verso dantesco *Amor condusse noi ad una morte*"¹⁸.

¹⁷Ortega y Gasset. *Estudios sobre el amor*. R. O. Madrid, 1952.

¹⁸R. Menéndez Pidal. *Op. cit.*

De acuerdo con la técnica lopesca, todavía nos encontramos en el momento de la "conexión". Al llegar al tercer acto, Aurora, celosa, y que sabe, por lo tanto, los padecimientos del amor, pues Federico la ha desdeñado, descubre casualmente los amores de Federico y Casandra. Así se lo comunica al Marqués de Gonzaga, determinándose a casarse con él. Después se anuncia la llegada del duque, cuya ausencia ha durado cuatro meses. Regresa victorioso, como sabemos, al derrotar a los enemigos del Papa. Viene apresuradamente deseoso de ver cuanto antes a su hijo y a la duquesa, a quien quiere restituirle su amor. Los amantes se encuentran en una situación de peligro, ¿qué hacer? Veamos cómo reaccionan ante esta situación, Federico y Casandra, separadamente.

Recién ahora, Federico, repara en Aurora y se extraña de verla siempre junto al Marqués. Así se lo hace notar, pero ella responde:

*Pues ¿qué maravilla ha sido
el darte el marqués cuidado?
Parece que has despertado
de cuatro meses dormido.*

Y no otra cosa le ha sucedido a Federico. Su pasión le ha mantenido ciego con esa exclusividad que caracteriza a estos estados del alma. Y dice bien cuando responde a las advertencias de Batín: "Yo me olvido de ser hombre". Y nuevamente la turbación y sobresalto. Vuelve a tomar conciencia de su estado. Quiere huir de su pasión refugiándose en el amor de Aurora. Pero ésta le desprecia:

*Ya no me acuerdo de tí.
¡Invenciones! Dios te guarde.
Por tu vida, que es muy tarde
para valerte de mí.*

Luego se encuentra con Casandra y a pesar de los requerimientos que se deben, Federico, advierte el peligro de muerte que ve venir y dice:

*Quiero fingir, desde agora
que sirvo y que quiero a Aurora,
y aun pedirla por mujer
al duque, para desvelos
dél y de palacio, en quien
yo sé que no se habla bien.*

No le queda otra cosa que fingir, puesto que Aurora lo ha rechazado. Y este suceso nos muestra otra frustración en las aspiraciones del Conde. Y esta parece ser la constante que hace la vida del personaje. No sabe qué hacer. Nunca ha podido encontrar su centro verdadero. Aparece lamentándose del matrimonio de su padre, puesto que así pierde su derecho de heredero frente a los posibles sucesores legítimos. Luego se enamora apasionadamente de Casandra: un amor imposible, por lo menos, en su permanencia. Y ahora, cuando piensa que puede encontrar una salida a su obsesiva inclinación, en el amor de Aurora que desechó anteriormente, ya es demasiado tarde. Hay una cierta fatalidad en el destino del Conde. Fatalidad que no proviene de fuera, sino que arranca de él mismo, de no querer decidirse desde sí mismo, sino siempre movido por las circunstancias.

Casandra, más voluntariosa en su calidad de mujer, se esfuerza por defender la integridad de su culpable amor, a pesar de la amenaza de muerte que se cierne sobre ellos:

- ¡Agravios! ¿No bastan celos?
¡Casarte! ¿Estás, conde, en ti?*
- FEDERICO: *El peligro de los dos
me obliga.*
- CASANDRA: *¿Qué? ¡Vive Dios
que si te burlas de mi,
después que has sido ocasión
desta desdicha, que a voces
diga (¡Oh qué mal me conoces!)
tu maldad y mi traición?*
- FEDERICO: *Señora . . .*
- CASANDRA: *No hay que tratar.*
- FEDERICO: *Que te oirán.*
- CASANDRA: *Que no me impidas.
Quítame el duque mil vidas;
pero no te has de casar.*

A pesar de ser un amor culpable, hay en la actitud de Casandra una nobleza que le impide aceptar el fingimiento, aun cuando esté movida por los celos, pues ellos demuestran la determinación absoluta de su amor.

Federico no hace caso de esta advertencia de Casandra y acude a su padre, el duque, a pedirle la mano de Aurora fingiendo disgustos con su madrastra. Y esto ocurre en el preciso instante en que el duque terminaba de leer el anónimo acusador de sus amores adúl-

teros. ¿Qué mueve a este personaje?, nos preguntamos. ¿Es el miedo a la muerte? ¿Es el amor a su padre?, o ¿está realmente arrepentido de su crimen? Nada hay en el texto que nos aclare esta actitud, sólo se alude al peligro que ve venir. Federico queda así opacado ante la figura que se levanta trágica, de Casandra. Aunque hay que dejar en claro que el móvil que la lleva, en definitiva, a ese amor, es el haber sido desdeñada, ultrajada en su condición de mujer, por el duque. En cambio, Federico gozó siempre del amor de su padre, y parece que no reparó jamás en ello, porque estaba obsesionado por el temor de quedar desheredado, enajenado siempre.

Todavía hay otra escena en que vemos juntos a estos trágicos amantes. Casandra se ha informado por el duque de las intenciones del Conde de casarse con Aurora. La sorpresa y la turbación de Casandra es notoria cuando el duque le da cuenta de ello. Y así cuando aparece Federico, y estando solos, Casandra lo increpa:

*¿Con qué infame desenfado,
traidor Federico, vienes,
habiendo pedido a Aurora
al duque?*

FEDERICO: *Paso, señora;*

mira el peligro que tienes.

CASANDRA: *¿Qué peligro, cuando estoy,
villano, fuera de mí?*

FEDERICO: *Pues ¿tú das voces así?
Oye, señora, y repara
en tu grandeza siquiera.*

CASANDRA: *¿Cuál hombre en el mundo hubiera
que cobarde me dejara,
después de haber obligado
con tantas ansias de amor
a su gusto mi valor?*

FEDERICO: *Señora, aun no estoy casado.*

*Asegurar pretendí
al duque, y asegurar
nuestra vida, que durar
no puede, Casandra, así;
que no es el duque algún hombre
de tan baja condición,
que a sus ojos, ni en razón,
se infame su ilustre nombre.
Basta el tiempo que tan ciegos
el amor nos ha tenido.*

La delicadeza de Federico vienen demasiado tarde, cuando se ha roto la venda del amor. En cambio, Casandra, sin temor del peligro en que se encuentra, afirma desesperadamente la integridad de su impuro amor. Increpa violentamente a Federico que se muestra arrepentido de lo pasado ("Basta el tiempo que tan ciegos / el amor nos ha tenido"). Le reprocha, Casandra, su inconstancia y el querer casarse con Aurora, aunque sea un fingimiento. Y el conde, finalmente, se inclina ante la voluntad de Casandra:

*Digo, señora, que haré
todo lo que tú quisieres,
y esta palabra te doy.*

Pero la excitación en que ha caído Casandra y sus voces desencadenan la tragedia. El duque, que anda en busca de testigos, escucha el diálogo, y ya no le cabe duda de la culpabilidad de los amantes. El desenlace ya lo conocemos.

Federico se ha mostrado arrepentido, y no sólo eso, sino que aparece desamorado un tanto, como lo hemos hecho notar antes al iniciarse el tercer acto, cuando busca el amor de Aurora. Y así nos parece que lo que decíamos caracterizaba a este personaje desde el comienzo se ve confirmado nuevamente, su enajenamiento, aún en la entrega a la arrebatadora pasión de Casandra.

En cambio, Casandra la hemos visto en una aceptación fiera de su amor, hasta el punto de despreciar la muerte. Es cierto que los motivos que tiene la justificarian en el plano de lo psicológico, como hemos hecho notar más arriba. De todos modos es una mujer cuyos atisbos de carácter se ven limitados por esa especie de fatalidad que se cierne sobre ellos. Fatalidad, como decíamos, que arranca de sus propios actos y determinaciones. Y así, la gentileza que engalana a esta figura en los comienzos del drama, contrasta fuertemente con su impulsividad fiera, que aunque encausada erróneamente, la eleva a un plano de heroicidad por la defensa inquebrantable de su amor, decidido a entera voluntad. Este es el brillo que nos deja la figura de Casandra, su poderosa voluntad de amor.

Así podemos decir que, en general, el heroísmo de los personajes de Lope arranca desde el ser mismo, en libre determinación de sus actos. Basado siempre en un hondo sentir humano que los glorifica aun en el error, el más perdonable: el amor¹⁹.

¹⁹Con posterioridad hemos consultado un trabajo de D. K. Petrov: "El amor, sus principios y dialéctica en el teatro de Lope de Vega". *Esco-*

A MODO DE CONCLUSION

Después de este análisis podemos concluir, en lo que hace referencia a los personajes que hemos considerado, y provisoriamente en general a modo de tesis, que a los personajes de Lope se les ve siempre puestos a una situación en que sus voluntades deban elegir libremente una determinación en sus actos. Los personajes de *El castigo sin venganza* están sujetos a este libre juego de sus voluntades. De ahí su humanización y el límite desde donde se lanzan al heroísmo, si pensamos en su querer ser ellos desde sí mismos. Si pensamos en que quieren ser desde una posibilidad radical de su ser humano: su capacidad de amar, de su conversión en un ser que ama y que quiere sentirse amado, en cuanto que el amor quiere afirmar la existencia de la persona amada y del amante en consecuencia.

Esta determinación libre de sus voluntades los está elevando a mayor dignidad humana por el hecho, incluso, de poner bajo la voluntad la muerte, usándola, empleándola desde esa posibilidad que han elegido. Es decir, Lope establece la preeminencia de la persona en cuanto que se es poseedor de ciertos atributos que se van ganando con esfuerzo para sí. Este es su heroísmo, el querer ser uno, uno mismo.

rial, Nº 47 (1944), pp. 9-41. El autor extrae un *ars amandi* de un grupo de comedias que él llama de asunto amoroso o de tema familiar; señala la procedencia de las actitudes

y disposiciones amorosas, tanto de la realidad de la época como de las doctrinas predominantes en ese entonces, neoplatónicas o renacentistas.



Casa de Lope de Vega