



---

**Universidad de Valladolid**

**Grado en Español: Lengua y Literatura**

TRABAJO DE FIN DE GRADO  
PRIMERA CONVOCATORIA JULIO 2021

***EL CASTIGO SIN VENGANZA EN LA  
ESCENIFICACIÓN Y DRAMATURGIA ACTUALES***

LORENZO ASENSIO JAMBRINA

TUTOR ACADÉMICO: Germán VEGA GARCÍA-LUENGOS

## JUSTIFICACIÓN DEL TRABAJO

En este trabajo pretendo estudiar cuatro de los últimos montajes que se han realizado de *El castigo sin venganza* con el fin de analizar de qué manera se ha utilizado y modificado el texto literario de Lope de Vega en cada uno de ellos para llevarlo a las tablas en la actualidad. Además, compararé estas representaciones para descubrir aquellos aspectos en los que coinciden y aquellos en los que divergen, teniendo en cuenta para ello no solo el texto, sino también todos los elementos que conforman el hecho escénico (interpretación, escenografía, ambiente sonoro, iluminación, vestuario...) y que modifican la palabra una vez la vemos viva fuera del papel.

Por cuestión de espacio, solo podré detenerme en el análisis dramaturgico (verso a verso) de dos de los montajes. Para ello he escogido las versiones de Álvaro Tato y Helena Pimenta (2018), por un lado, y la de Eduardo Vasco (2005)<sup>1</sup> por otro, porque entiendo que son las de mayor calidad y complejidad, y por la fuerte contraposición de estéticas que (más adelante lo explico) se da entre las dos piezas y su concepción de la dramaturgia. Junto a ellas y el estudio también pormenorizado de todos sus lenguajes escénicos, realizaré un análisis menos detallado del texto, pero igualmente profundo a nivel total de las adaptaciones de Antonio Rojas (2011) y de Ernesto Arias y Simón Brede (2010).

El análisis práctico de este tipo de adaptaciones es interesante para dar a conocer de qué manera trabajan los profesionales del teatro para mantener vivos textos que, a priori, quedan tan lejos del espectador común y no especializado. Si bien el fondo de estas piezas es universal, el paso del tiempo hace que sean extrañas o no convencionales por su lenguaje, por el verso, por los referentes mitológicos o bíblicos que manejan e incluso por su estructura, valores... Aquí es donde entra en juego el trabajo de los dramaturgos, los directores, los músicos, luminotécnicos, figurinistas, intérpretes... de todos los profesionales del sector; y no existe un consenso claro sobre cómo ha de abordarse la adaptación de piezas tan complejas. Algo positivo, pues permite la coexistencia de una gran variedad de fórmulas que, con sus pros y sus contras, conviven, pelean y se retroalimentan a día de hoy en nuestros escenarios.

---

<sup>1</sup> Ambas producciones de la Compañía Nacional de Teatro Clásico.

Si he escogido *El castigo sin venganza* de Lope es por múltiples motivos.

Para empezar, Lope de Vega y no otro dramaturgo por una especial inclinación propia, pero, también, por la preferencia hacia él que he venido comprobando cuando hablo con otros jóvenes actores, directores y dramaturgos, de entre todos los autores del Siglo de Oro. Corremos el riesgo de perder al público joven, menos educado en esta empresa, para el teatro áureo, y que empiecen por Lope es una buena manera de que, una vez comprueben la valía del verso, quieran después acercarse a Calderón, Moreto, Tirso...

Respecto a la elección de *El castigo sin venganza* entre la ingente cantidad de obras de su autoría, han sido determinantes varios factores:

- Esta obra me permite indagar en una faceta no tan manida de Lope, su llamado ciclo de *senectute*, que quizá quede diluida cuando se estudia al archiconocido Lope de *Peribáñez*, *Fuenteovejuna*, *La dama boba*, *El perro del hortelano*... No solo eso, sino también porque se contraponen formalmente a este teatro del pueblo más característico del Fénix: tragedia y no tragicomedia, palatina y no popular, complejidad métrica, absorción del nuevo lenguaje dramático que se estaba imponiendo... en definitiva, esta obra de vejez me abrió un nuevo horizonte, para mí desconocido, dentro de su producción.
- Tengo un profundo interés por la tragedia y, en ese sentido, considero que el Grado no ha sido esclarecedor. Quería enfrentarme a los elementos trágicos fuera de la tragedia de los preceptos clásicos y, además, confrontarlos con dramaturgias actuales y explorar qué resoluciones tomaban los dramaturgos para recuperar ese sentimiento trágico que, a priori, yo siento desligado de nuestra sociedad contemporánea. Descartada *El caballero de Olmedo* porque ya la había diseccionado sobre el montaje de Noviembre Teatro para un trabajo que hice hace dos años y por estar, quizá, estudiada en demasía, escogí *El castigo sin venganza*.
- Es evidente que no soy indiferente al reciente hallazgo de la nueva suelta impresa en Sevilla y que esto también ha motivado la elección de este trabajo, por ser una obra que vuelve a gozar ahora de una nueva revitalización de la crítica.

¿Por qué montajes actuales y por qué ese hincapié en la dramaturgia por encima del hecho escénico? Creo que este es el punto clave. Mi mayor interés es el de poder desentrañar, a partir de esta pequeña incursión en el tema, cuál es el método de trabajo del dramaturgo actual, cómo desempeña su labor frente al texto, cuáles son las tendencias a la hora de adaptar un texto tan lejano en el tiempo: ¿contemporaneizar, conservarlo arqueológicamente intacto o buscar puntos medios entre ambos planteamientos? También de qué manera tienen que nadar entre el respeto filológico por el texto y la intención artística del montaje. ¿Cómo reducir los tiempos de un larguísimo drama del Siglo de Oro a la duración de las representaciones, cada vez más escuetas, de nuestros días? Así, el análisis de la composición textual (dramatúrgica) se divide en dos caminos: por un lado, la minuciosidad del verso a verso, que analiza las pequeñas decisiones del dramaturgo; por otro lado, su aspecto global, la construcción formal que aborda el texto en su conjunto de una manera u otra y que se imbrica con el resto de lenguajes escénicos significativos con que cuenta el teatro en la actualidad.

Manejo, para establecer la comparación textual, la edición que Antonio Carreño realizó del texto para Cátedra.

## ESTUDIO TEÓRICO PREVIO

*El castigo sin venganza* ha sido un texto muy estudiado por la filología, que ha encontrado en torno a la obra una serie de problemas especialmente llamativos. En general, estas obedecen a la difusión y recepción del texto. Juan Manuel Rozas distingue cuatro<sup>2</sup>: la representación única de la obra en la Corte (en la que Lope hace hincapié, a pesar de ser algo muy extendido en las obras del siglo XVII), los más de nueve meses que tardó en dársele censura, la publicación (en contra de lo habitual en Lope, que no viviría para ver la *Parte XXI*, que apareció en 1945) en una suelta, además del prólogo que en ella incluye, y, por último, el subtítulo ajeno al tema de la obra<sup>3</sup>, "Que es cuando Lope quiere", que figura en la suelta sevillana sin datos de imprenta que acaba de localizarse y que podría ser la *princeps* de la obra, convertido en "Cuando Lope quiere, quiere" en el volumen de *Doze comedias de las más grandiosas* (póstuma, en 1647). A estas cuatro se añaden otras curiosidades, como la composición de esta pieza en 1631 (además de *La noche de San Juan*, por orden expresa de la Corte), después de la declaración en carta de Lope al duque de Sessa en 1630 sobre su intención de dejar de escribir teatro (por viejo y por haber sido mal recibidas dos piezas suyas), o los pormenores de las traducciones de la *novella* de Mateo Bandello como fuente argumental de la obra, así como sus otras muchas inspiraciones y referencias implícitas<sup>4</sup>.

Ninguna de estas cuestiones, sin embargo, incumben a este estudio que lo que pretende no es desentrañar o describir causas históricas sino comprender de qué manera un dramaturgo y una compañía actuales rescatan, redescubren o repiensen lo que ya el texto como obra literaria, nos ofrece. Quedan fuera de mi análisis también, en este mismo sentido, las novedades que la nueva suelta recién descubierta<sup>5</sup> pueda aventurar sobre problemas históricos o documentales.

---

<sup>2</sup> Para un análisis exhaustivo sobre cuál pudo ser la explicación de esta serie de anomalías: ROZAS, JUAN MANUEL. «Texto y contexto de *El castigo sin venganza*», *Estudios sobre Lope de Vega*, Madrid, Cátedra 1990; pp. 355-383.

<sup>3</sup> Único subtítulo que no atiende al contenido de la pieza, sino a su calidad, en toda la obra de Lope (Rodríguez, Alfredo; 1966).

<sup>4</sup> Sobre la tradición literaria en *El castigo sin venganza*, remito al estudio pormenorizado de CARREÑO, ANTONIO (ED.). [El castigo sin venganza. Lope de Vega, Cátedra, Madrid, 2019; pp. 33-49.](#)

<sup>5</sup> A este fin, consultar GARCÍA REIDY, ALEJANDRO; VALDÉS GÁZQUEZ, RAMÓN; VEGA GARCÍA-LUENGOS, GERMÁN: «Una nueva edición (¿princeps?) de *El castigo sin venganza*», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XXVII (2021) pp. 270-329

Dicho esto, la documentación sobre lo que la crítica lleva muchos años debatiendo arroja luz sobre otras circunstancias o características que también hacen especial esta obra y que atañen mucho más concretamente a lo literario. En ellas son en las que centraré este primer desarrollo teórico del trabajo, por ser las que después servirán de base para poder establecer comparaciones e interpretaciones sobre las elecciones concretas y artísticas de cada uno de los montajes.

Los rasgos distintivos que considero clave en el desarrollo de la estética de esta obra son, además de los que Rozas contrapone al grueso de la creación teatral de Lope («su perseguida tragicidad, la autodefinición de los personajes y su especificidad en su elocución y métrica» [Rozas, 1990]), la buscada pugna con los que él llama “pájaros nuevos”, la contraposición simbólica de espacios, el uso recurrente del mito y la fábula, la ausencia de acción exterior y la abundancia de soliloquios o la nueva dimensión de la figura del gracioso.

Para estudiarlos con más detenimiento he dividido estos rasgos bajo algunos epígrafes que, creo, los organizan y dan cuenta de las posibles causas y consecuencias subyacentes con mayor claridad.

### **El ciclo de *senectute*, disputa con los pájaros nuevos**

*El castigo sin venganza* es una obra de vejez, finalizada el 1 de agosto de 1631, perteneciente al que ha sido denominado como su ciclo *de senectute* (que va desde el primer testamento firmado por Lope en 1627 hasta su muerte en 1635), época en que su inmensa productividad dramática se ve considerablemente reducida (ya he apuntado los motivos), lo que favorece la escritura reposada que requiere una obra tan compleja y cuidadosamente elaborada como la que nos ocupa. Lope «nos ofrece una de sus piezas mejor estructuradas, con menos receta y técnica de oficio (lo que no significa que renuncie a ellas) y con más altos vuelos formales» (Díez Borque, 1987).

Además de esta escritura madura y paciente, el ciclo *de senectute* se caracteriza por su disputa literaria con los nuevos dramaturgos, con Calderón a la cabeza, que estaban desplazando el gusto del público hacia otro tipo de concepción de lo teatral tanto en palacio como en los corrales. Aunque seguían la estructura impuesta por Lope, estos “pájaros nuevos” habían innovado en su gongorismo (un uso más estilizado del lenguaje

que se contrapone al conceptismo preminente en la obra de Lope), en el gusto por una tendencia filosófica y en una preocupación escenográfica que Lope (se desprende de la pobreza tramoyística de los corrales) apenas tuvo.

En *El castigo sin venganza* el ataque contra estos nuevos poetas es directo y ya se ha estudiado la más que probable alusión a uno de sus representantes, Pellicer, que gozó del puesto de cronista que Lope siempre deseó ostentar<sup>6</sup>. Lo que nos interesa en este punto es analizar las dos estrategias que utilizó para atacarles.

La primera, el ataque directo que, en boca de los personajes, se dirige a esa nueva corriente y que solo se dará en el primer cuadro del primer acto. Así, por ejemplo, el Duque responderá a sus vasallos, cuando estos se burlen de las nuevas metáforas gongorinas:

Pues no te parezca error,  
que la poesía ha llegado  
a tan miserable estado,  
que es ya como jugador  
de aquellos transformadores,  
muchas manos, ciencia poca,  
que echan cintas por la boca  
de diferentes colores.

La segunda, al principio del cuadro segundo del primera acto, la historia que Batín cuenta sobre el león y el caballo. Aquí Lope escribe, en silvas (estrofa muy del nuevo gusto), algunos versos que pudieran tener cierto aire gongorino: “formaron como lanzas blanca esfera, / y en espín erizado” y lo hace en boca de su gracioso de manera que bien pudieran interpretarse como muestra ridícula del hablar cultidiablesco que ya antes mencionaba,

---

<sup>6</sup> Si bien no compete a este trabajo examinar las causas históricas más allá de la disputa en contra de aquella nueva estética que se reflejan en el texto y que dan vida a los personajes, el estudio de Rozas que ya he mencionado antes resulta revelador sobre cómo Lope pudo haber construido su ataque contra Pellicer y qué papel desempeñan en esto dos de los personajes menos relevantes, quizá, de la obra: Febo y Ricardo.

Tal pugna de carácter histórico no parece sobrevivir en los montajes actuales de *El castigo sin venganza*, si atendemos a los cuatro analizados en este trabajo. Si bien algunos no eluden directamente esa parte del texto (como sí que hacen Álvaro Tato y Helena Pimenta o Ernesto Arias y Simón Brede en sus respectivas dramaturgias), todos ellos dan por poco importante o irrelevante esta pugna poética y no recurren a ningún tipo de interpretación o motivo escénico que los potencie.

Tanto es así que lo corriente es que Febo y Ricardo, únicos personajes casi prescindibles en la construcción del argumento y del final trágico de la obra, personajes que Lope incluyó con el único fin de avivar la pugna, desaparecen, pierden importancia o son reformulados en todos los montajes estudiados, como podré exponer más tarde.

### **Tragedia al estilo español**

Algo que ha resultado especialmente llamativo para la crítica es que Lope, en la suelta, describiese *El castigo sin venganza* como tragedia en portada, dedicatoria y prólogo, cuando otras muchas veces no había sentido tal necesidad, y muchos han sido los que han estudiado el carácter trágico de la pieza y cómo se fundamenta.

Si bien tragedia, Lope habla en el prólogo de «tragedia al estilo español». Es decir, tragedia que sigue el esquema por él potenciado y no las preceptivas clásicas, aristotélicas, pero no solo eso, sino que también está alejado de las nuevas modas teatrales que llegan desde Italia y ocupan las tablas de mano de los pájaros nuevos.

Se aleja conscientemente del tono mixto de las tragicomedias y encontramos que, en su esfuerzo por concentrar la acción dramática, renuncia a ciertas características clave de su teatro como son la dispersión temática o la figura del gracioso, reduce el número de personajes innecesarios para construir la tensión dramática sin distracciones y otorga a los personajes una profundidad psicológica mayor de lo que es común en él (a través del inusitado número de soliloquios y monólogos intimistas que conforman la obra). «Nada sobra, algo significativo al tratarse de Lope» (Rodríguez, 1966).

En esta misma línea, escoge que los actos segundo y tercero transcurran en un mismo espacio, deshaciéndose de la alternancia de escenarios que lo caracteriza y que sí desarrolla en el primer acto con el fin de construir rápidamente y de manera simbólica la tensión trágica, profundizando en el conflicto a grandes trancos para pausar después la



acción y generar un ambiente cerrado, asfixiante, propenso a la gestación lenta pero irremediable del final trágico.

Para construir la tragedia Lope se cuida mucho de evidenciar la predestinación de los personajes, desde el primer cuadro en que el Duque se muestra como un hombre mujeriego y que más tarde repite su conducta una vez casado con Casandra, a pesar de su cambio tras las guerras con el Papa, ya no puede evitar el castigo por su vida licenciosa que es la mancha de su honra y cama por el incesto de Federico y Casandra. Estos, a su vez, siendo su impulso amoroso enemigo de la razón, se ven abocados sin freno, y a pesar de intentar evitarlo, a verse entrelazados, lo que les llevará a la muerte. «Los personajes no tienen una posible decisión, sea cual sea su decisión está abocada al desastre. Ninguno puede impedir el desenlace final. Son víctimas y verdugos de unas pasiones humanas que entran en conflicto con las convenciones sociales a las que se ven atados» (García Reidy; 2009).

También se construye la tragedia desde la ironía trágica. El encuentro predestinado de hijastro y madrastra, allí donde no debían encontrarse, se tiñe de palabras e insinuaciones que, lejos de lo acorde a un encuentro trivial, son para el espectador indicios de lo que está por venir. Desde entonces, el amor que no puede ser expresado con palabras, queda en boca de las insinuaciones, los gestos, las alusiones y aseveraciones de los criados, las dudas, los celos...

Todo ello es interesante en un análisis práctico y artístico de la obra, que es el que el dramaturgo y el director, pero también los actores, deberán hacer para que la pieza funcione como tragedia, si es que esa es su intención, o para poder modificar aquellas partes que convengan al montaje en pos de otros objetivos.

Juan Manuel Rozas, para concluir, trata de dar una explicación, que me parece bastante coherente, a por qué encontramos en Lope esta necesidad de escribir una tragedia y de poner tanto empeño en su construcción y limpieza:

Pero, ¿por qué ha sido tan riguroso, tan inflexible, tan perfecto esta vez en la persecución de lo trágico? En primer lugar, por su situación de *senectute*, por esa obsesión que le envuelve, ante los corrales y ante el Palacio, ante los jóvenes dramaturgos que triunfan. Y no porque él dude de que es mejor, y el padre del sistema, sino porque quiere a toda

costa demostrarlo. Y, en segundo lugar, porque ha entrevisto el nuevo camino de la comedia nueva en manos de los jóvenes.

### **Batín, el ¿gracioso?**

Algo capital que, entiendo, se ha venido analizando menos que otros aspectos, siendo igualmente interesante, es «la estudiada minimización que [Lope] ofrece del papel del gracioso (...) para que nada estorbe al desarrollo de la tensión» (Rodríguez, 1966). Algo que la pieza necesita fundamentalmente para poder configurarse plenamente como tragedia es que el gracioso no contravenga el devenir trágico de las circunstancias, pero que al mismo tiempo no deje de actuar como de él se espera (dada su condición, pero también a lo que, en cuanto arquetipo, el público espera de él) y Lope hace un trabajo formal espléndido en este sentido, midiendo muy bien dónde está la delgada línea de la tragicomedia y evitándola sin perjuicio de la acción ni del personaje. «Batín se configura así como un gracioso que no se reduce a funcionar como personaje cómico, sino que se revela como perspicaz observador, capaz no solo de intuir los verdaderos pensamientos de su señor, sino de percibir también las consecuencias del ambiente de falsedad» (García Reidy, 2009).

Es importante tener este rasgo en cuenta para ver cómo plantean la dramaturgia y puesta en escena actuales del personaje a favor o en detrimento de la tragedia según cuál sea su enfoque, pues Batín es uno de los personajes de *El castigo sin venganza* que más pueden decantar el desarrollo de la propuesta a partir de su mera interpretación.

### **Contraposición simbólica de espacios**

Segundo y tercer acto transcurren en palacio, sin cambio alguno de espacio. En ellos se desarrolla, una vez presentados los personajes y establecidos los conflictos (Duque-Federico, Federico-Casandra, Casandra-Duque, Aurora-Federico, Aurora-Marqués), si bien el de Casandra como mal casada se esboza ya en el primer cuadro del segundo acto, el incremento de la tensión dramática que lleva al final trágico. Este estancamiento de la acción en un único espacio y el pausado ritmo de los largos soliloquios genera una

sensación de claustrofobia muy proclive al sentimiento cada vez más angustioso de sus personajes.

Sin embargo, en el primer acto Lope sí que es fiel a su típica variedad de ambientes que utiliza, además, de una manera simbólica. Así, la sordidez de las calles nocturnas (de un mal barrio, se intuye) de la primera escena, se contrapone al idílico paraje de la segunda, una ribera a mediodía. Así, el espacio se convierte en atmósfera que envuelve y manifiesta la naturaleza de la acción: mientras que en la primera el Duque muestra su lado mujeriego incluso estando prometido, en la segunda prende la llama del amor verdadero frente al amor convenido por el interés. El tercer cuadro sirve como paso intermedio antes de encerrar a los personajes tras los muros de palacio, para reunir a todos los personajes, todavía alegres, en un mismo lugar.

### **Las alusiones mitológicas**

En *El castigo sin venganza* Lope, consciente del valor dramático subyacente a la incapacidad de los personajes para expresar sus sentimientos más profundos (porque la razón los censura), despliega todo un crisol de referencias mitológicas, bíblicas, cuentos y fábulas que, en boca de los personajes, ejemplifican externamente el motor interno que los hace sufrir. Así, los parlamentos en que los personajes utilizan estos ejemplos externos para comunicarse se utilizan y son comprensibles por el espectador como ironías trágicas y símbolos de premonición que los interesados no alcanzan a ver.

En nuestro siglo, donde la mayoría de estos referentes no forman parte del imaginario común de los asistentes al espectáculo, puede ser interesante comprobar cómo se lleva a cabo la dramaturgia de aquellos parlamentos donde aparecen, ya sea manteniéndose fiel al original, eligiendo solo aquellos más claros, reestructurando o reconvirtiendo aquellos más crípticos o, directamente, evitándolos para lograr una acción menos pausada.

### **Características estéticas**

Si bien muchas de las características estéticas reseñables quedan esbozadas tangencialmente en otros apartados y serán analizadas en el estudio práctico cuando convenga, cabe destacar algunos otros rasgos de la pieza que pueden ser objeto del estudio y de la revisión y reinterpretación dramáticas.

Se ha venido señalando el abundante uso que existe en la pieza, si comparamos con el resto de la producción lopesca, del soliloquio, sobretodo, y del monólogo reflexivo, faltar de acción o estático. Con él, Lope logra una mayor profundidad psicológica que no acostumbra a perfilar y, en consecuencia, un ritmo escénico más parsimonioso.

La obra comporta, sin embargo, además de estos monólogos, una cantidad extraordinaria de soliloquios auténticos, que deben ser los momentos de máxima tensión, de comunicación más directa entre nosotros y nuestros oyentes (Dixon; 2009)<sup>7</sup>.

Métricamente también se trata de una obra singular. Utiliza nada menos que once modos estróficos diferentes a lo largo de toda la obra e incluye, además de un abundante uso de tercetos, las quintillas del final de segundo acto, que son, probablemente, los versos más significativos de la obra. Las quintillas son un tipo de estrofa que no había usado en todo el ciclo *de senectute* y que había ido relegando a un uso minoritario ya desde 1613 (Rozas; 1990). En el lugar que ocupan, fin del segundo acto y declaración del amor de Federico a Casandra que llevaba gestándose desde su primer encuentro, además de la composición reiterativa de la glosa que eleva el diálogo a una belleza compositiva aún un paso más elevada, las quintillas adquieren un relieve notorio propicio para el momento en el que la tragedia ya no admite vuelta atrás. «La hermosísima glosa de Federico (“En fin señora me veo / sin mí, sin vos y sin Dios”) en quintillas dobles alcanza una fuerte tensión dramática a través de la reelaboración amplificada de cada una de las partes (vv.1916-1975)» (Fernández Guillermo; 2011).

También desde un punto de vista del tratamiento del verso es remarcable la elección de Lope, en su lucha contra el gongorismo, de elevar a un nivel mayor la limpieza

---

<sup>7</sup> Texto de Dixon muy interesante por su carácter artístico, que resume a la perfección y de manera muy amena las grandes problemáticas del texto desde el punto de vista de un actor del Siglo de Oro y que arroja luz sobre cómo se concibió escénicamente el teatro de Lope, sentando las bases de lo que una compañía actual puede emular o contradecir en la medida en que su estética le plazca.

de su conceptismo y la recuperación de los modos poéticos de los cancioneros ahora que están en boga los metros y estilo italianos. Como ejemplo de ello, la ya comentada abundancia de tercetos que evocan la poesía anterior a Góngora, la tradicional (y nacional), frente al uso extendido de otras estrofas como la silva.

Por último, algo que no he encontrado en los libros y considero que cabe destacar es la inteligencia de Lope al dejar los tres momentos cumbre de la obra y del amorío de Casandra y Federico fuera del espacio escénico. Es decir: ni el primer encuentro, tras el que después hablan; ni el acto incestuoso, que solo Aurora dirá haber observado; ni el asesinato inocente de la madrastra, que sucede en otra habitación, se dan a la vista del público. Así, lo amoral, aquello que no puede siquiera considerarse, se cubre con un sutil velo al igual que en la tragedia. Lope, que es buen conocedor de estos hechos, favorece que el final cruento sea narrado por los personajes en escena, pero que no se muestre a público.

### **Consideraciones finales**

Vistos aquellos rasgos definitorios de una estética concreta, ideada por Lope a partir de unas intenciones muy concretas, es el momento de acercarse a los montajes y comprobar de qué manera se ha elaborado el texto y todo lo que lo rodea para crear una nueva pieza que quizá mantenga las virtudes y fallas del original, quizá elija unas y prescinda de otras o quizá potencie unas y no otras con el fin de contar de otra manera la misma historia. Las opciones son infinitas y eso es precisamente lo que mantiene viva la representación de piezas tan lejanas en el tiempo hoy en día: siempre podemos encontrar algo nuevo que mostrar al público como creadores o disfrutar en nuestras butacas como espectadores.

En las páginas siguientes, bajo la nota sobre el estreno y los partícipes en el montaje, analizaré por separado cada una de las propuestas, tratando de establecer entre ellas nexos por afinidad o por divergencia. En los anexos I y II, además, dejo los análisis verso a verso que he realizado de las dramaturgias de Eduardo Vasco y de Álvaro Tato<sup>8</sup>, con el fin de aportar a mayores un entendimiento más minucioso de las dinámicas dramáticas de los dos montajes más dispares y valiosos entre los analizados.

---

<sup>8</sup> Por lo que en estos dos montajes solo aludiré a la dramaturgia en los casos en que esté fuertemente imbricada con otros elementos escénicos.

# ANÁLISIS PRÁCTICO

**Producción de la Compañía Nacional de Teatro Clásico (CNTC), estrenada el 21 de abril de 2005 en el Teatro Pavón de Madrid. Dramaturgia y dirección de Eduardo Vasco.** Escenografía de José Hernández, vestuario de Rosa García Andújar, música de Gabriel Fauré, iluminación de Miguel Ángel Camacho (AAI), sonido de Eduardo Vasco. Como intérpretes Jesús Fuente, Fernando Sendino, Arturo Querejeta, Eva Trancón, Savitri Ceballos, Francisco Merino, Marcial Álvarez, Ángel Ramón Jiménez, José Ramón Iglesias, Clara Sanchis, María Álvarez, José Vicente Ramos, Daniel Albaladejo y Nuria Mencía, y como pianista Ángel Galán.

## Escenificación

Se trata del montaje más largo de los analizados, con una duración de aproximadamente 127 minutos.

Una plataforma central de unos veinte centímetros de altura y de aspecto embaldosado dividirá la escena entre lo que sucede dentro de ella y lo que sucede fuera.

Comienza con un oscuro que se va iluminando tenuemente con luz azul, lo que remite al ámbito de la noche que más tarde contrapondrá al del día cuando comience el segundo cuadro del primer acto. El Duque. Ricardo y Febo irrumpen en escena con capas (siendo este el único elemento de vestuario dentro del montaje que remite al Siglo de Oro, porque el resto de la propuesta gira en torno a trajes y vestidos de corte entre moderno y contemporáneo) y máscaras propias de la comedia del arte. Al fondo una mujer, a la que no se distingue apenas por la falta de luz. Más tarde se descubrirá que es la mujer que se niega a creer que el Duque ande en estas correrías cuando está a punto de casarse y que está sobre un piano, que será un elemento clave durante la representación.

El piano, siempre en escena, es interpretado por un pianista que no realiza ningún otro papel en la obra. Se utiliza a lo largo de todo el montaje como elemento de apoyo y creador de atmósferas, pero también los personajes interactúan con él. Utilizan el instrumento para apoyarse, se sientan junto a él e interaccionan con el pianista, al que también le ordenan que se vaya o que comience a tocar... llegando hasta el punto de que

incluso Federico, escondido tras el piano, también toca unas notas acompañando a Casandra en un monólogo hasta que esta le interrumpe.

Vasco mantiene, como puede leerse en el anexo, la disputa de Lope con los nuevos dramaturgos, pero no se limita al plano textual. Mientras es fácil observar que en los otros montajes se prescinde directamente del tema o, si se lleva a la escena, se elabora de una manera superficial, aquí se trata de un fragmento especialmente trabajado: los Ricardo y Febo de Vasco, además de inalterados desde el texto, denotan un gran trabajo interpretativo y un conocimiento profundo de los posibles valores discursivos que ofrece este pasaje. Así, encontramos, desde la interpretación, dos personajes muy contrastados entre sí: uno más socarrón y despreocupado, otro más estirado y soberbio.

También es el montaje en el que más importancia se le da al pasaje de la actriz en que el Duque se encuentra de frente con sus monstruos y decide abandonar la noche. No solo existe ese personaje como tal sino que cobra un papel importante en la construcción de la tragidad, además de por ser uno de los símbolos inequívocos del destino trágico del Duque, porque Vasco la recupera en el último acto, como símbolo de inevitabilidad, en uno de los últimos soliloquios del padre y marido traicionado. Ella misma, también, entrega la espada con la que se cometió el crimen a Batín, para que este concluya la función.

El segundo cuadro, además de cambiar a una luz diurna y cálida, oculta el piano tras un telón a media profundidad. Este se convierte en este caso en el follaje y aparecerá de nuevo, en palacio, sin esta connotación. Se establece un preciso juego también con este elemento, en el que Federico debe atravesarlo para encontrar a Casandra por primera vez del mismo modo que deberá atravesarlo en el tercer acto para matarla. De nuevo, establece un paralelismo que evidencia la inevitabilidad trágica, pero esta vez la de los amantes.

El personaje de Batín, desde la interpretación, se muestra serio y comedido, incluso en sus parlamentos más humorísticos. Así, se rebaja el tono del gracioso aún más de lo que Lope pudo tener en mente y se pone en la construcción del personaje un especial cuidado y trabajo para dotarle de una personalidad acorde a esta intención. Además, se le otorga otro papel importante, el de compensar la reducción de texto en los encuentros entre Aurora y el Marqués, que ahora se establece escénicamente y en la que Batín siempre está presente, cuidando los que deberían ser los intereses de su señor.

La construcción del Duque también resulta más compleja que en el resto de montajes. Desde la dirección de actores se consigue que su arco de evolución sea más amplio, al mostrárenos ante la llegada de Casandra, casi despreocupado. Además, en este primer encuentro entre ambos, se introduce otro de los paralelismos escénicos que se cierran en el tercer acto: el Duque abraza a madrastra e hijastro contra su pecho, de manera que los deja casi nariz con nariz, sin pasársele por la cabeza que pueda haber algún motivo de preocupación; cosa que repite cuando llega de la guerra, cuando el espectador ya sabe que ese gesto obedece a una ironía trágica, porque él sigue sin saber que ese gesto significa más de lo que podría esperar.

Los soliloquios más tensos del segundo acto, los que preceden a las quintillas, tanto el de Federico como el de Casandra, se dicen a público, con unos focos muy potentes apuntando directamente al personaje, creando una imagen casi expresionista acorde con su sentir trágico. Esta representación es también la única de entre las analizadas que elige no mostrar ningún amago de acto amoroso entre los dos. En su lugar, la tensión acumulada durante el discurso en que Federico declara su amor encuentra su desahogo en la caída simbólica de una silla, la única del montaje (puede que el trono del Duque que queda usurpado, aunque quizá sea una interpretación demasiado imaginativa), a manos de Federico.

Se trata del montaje más sencillo de entre los analizados, sin ningún alarde estético, pero también del más limpio, el más pensado. La interpretación y dirección de actores demuestra un excepcional entendimiento de los planteamientos de Lope, más allá de que la toma de decisiones vaya a favor, en contra o busque matices a la propuesta del Fénix.



**Adaptación del Grupo Prolope, Producción de Compañía Rakatá, estrenada el 6 de noviembre de 2010. Dirección de escena por Ernesto Arias y Simón Brede.** Música de Pascal Gaigne, escenografía de Alberto Matesanz y Almudena López Villaba, vestuario de Susana Moreno, iluminación de Chahine Yabroyan y sonido de Óscar Laviña. Como intérpretes Alejandra Sáenz, Belén Ponce de León, Bruno Ciordia, Gerardo Malla, Jesús Fuente, Jesús Teyssiere, Lidia Otón, Óscar Zafra y Rodrigo Arribas.

### **Dramaturgia**

La versión se presenta con el subtítulo “¿sigues al corazón o a la razón?”, lo que ya denota un carácter no trágico: si existe una elección entre pasión y razón, la tragedia es imposible, el personaje no puede elegir sobreponerse a sus sentimientos irracionales.

Se trata, sin duda, de la versión más intervencionista de las cuatro analizadas. A pesar de que podría parecer que la versión de Tato, al modificar la gran mayoría de los versos siquiera mínimamente, es la que más modifica el texto, la versión de Ernesto Arias y Simón Brede es la que reescribe de manera menos fiel el original de Lope. Cabe aclarar, que esto no es, a priori, positivo ni negativo, pero sí un posicionamiento escénico frente a la obra.

Cuando se sigue el texto de Lope se respetan mucho los términos de más difícil comprensión y las construcciones sintácticas que, a día de hoy, resultan complejas o confusas, pero toda la primera parte del montaje ha sido completamente reelaborada. Desde el principio, una voz en off que prescinde del verso y de Lope, explica el argumento en vez de dejar que suceda. El primer cuadro queda casi reducido a la nada, con las pocas intervenciones que aún conserva de sus personajes repartidas de otro modo y el segundo cuadro también adolece de una gran reconstrucción. A esto se suma que el verso original y la nueva escritura de la voz en off se solapan en varios momentos, quedando ahogada la de los actores.

La intervención del texto en prosa no se queda ahí, sino que además describe a Batín como profesor de Federico, cambiando en parte su enfoque y devolviéndole (si a ello le sumamos la interpretación) los rasgos típicos del gracioso que Lope se había cuidado de reducir. Un ejemplo de esta intención escénica es la recolocación del texto con que Batín cierra prácticamente el primer acto (vv. 936-958) a modo de chanza que, en este montaje, lo caracteriza como gracioso desde su primera intervención.

De la mano de la voz en off se escenifica, también, la presión que los vasallos ejercen sobre el Duque para que tome matrimonio y la reacción violenta de este. Cosa que en Lope solo se narra como parte de un diálogo.

Con esta elección dramática se rompe, también, toda la estructura ideada por Lope de contraposición entre el primer acto y los dos siguientes, tanto por la poca importancia del primer cuadro, como por la abrupta ruptura, no reconstruida, de los tiempos que elaboraban el discurso original. Además, el juego de luces tampoco marca un contraste entre primer y segundo cuadro, se limita a ser descriptivo (por ejemplo, en la ribera, con unas luces verdes tamizadas por un diseño parecido al que darían las hojas de los árboles).

### **Escenificación**

Desde el inicio pueden verse seis troncos, en disposición simétrica, del grosor de una persona, que van desde el suelo hasta perderse arriba entre los peines del teatro. Si bien permanecerán presentes durante toda la representación, el único momento en que actúan como tales es en la orilla del río, en el segundo cuadro del primer acto; en el resto de la representación, los árboles no serán tratados como tales, pero tampoco como columnas o ninguna otra cosa.

El escenario queda dividido horizontalmente por telón y gasa a media profundidad (para crear diferentes espacios y establecer juegos de luces). Cuando comienza la escena en la ribera del río, se retiran y aparecen otros dos troncos más al fondo. Para salir del bosque y entrar en los ambientes de palacio, el telón central baja y la luz se atenúa, tornándose más fría, en lo que parece ser un intento por crear una habitación guardada entre paredes. Este efecto se potencia con un juego de luces que utiliza los troncos de los árboles para dibujar sombras contundentes y rectas.

Al descubrirse el palacio, la entrada de los personajes simula casi el inicio de un baile de corte, con todos vestidos de gala. Una serie de telones rojos caen desde lo alto y suena música clásica. Baja también una lámpara de techo con imitación de velas que permanecerá todo el segundo acto y será sustituida en el tercero por dos candelabros de vela simétricos. Así, el espacio de palacio y los personajes se configuran escénicamente según su estatus.

Destaca una presentación de personajes que se sirve de la luz, tras la gasa, para anticipar la imagen de quien luego entrará en escena. Así, se nos dibuja el personaje, por ejemplo, de Federico, mientras escuchamos cómo el Duque, su padre, habla de él y de su nuevo casamiento. Revela cierto aire trágico, casi como si fuesen los fantasmas del futuro desenlace de la pieza.

La interpretación del verso es pulcra y la más común a día de hoy, marcando el ritmo versal sin concesiones y a veces en perjuicio de un discurso normalizado, apoyado en mucha gesticulación e inflexiones de la voz para tratar de favorecer la comprensión difícil de ciertas palabras o construcciones y aprovechando los silencios para expresar escénicamente lo que la palabra y el gesto no alcanzan sobre el sentimiento de los personajes.

La representación, a partir de la intención que se le ha dado al texto desde la dirección de actores, se tiñe de humor. Se rescata con insistencia el papel de gracioso a la vieja usanza para Batín e incluso la ironía trágica se lleva de manera que el público ríe ante ella. Del mismo modo, la lectura de las cartas que hace el rey también se lleva por la vía cómica. Esto trastoca la concepción de la pieza, que, desde luego, deja de ser trágica. Incluso parece difícil adscribirla al género de la tragicomedia por el poco balance existente entre el componente cómico y el trágico.

En general, la escenografía resulta muy estática. Todo el segundo acto se construye por medio del juego de luces, sin que cambie ningún elemento en la escena. En ese sentido, la iluminación construye un elemento narrativo importante: cada vez que uno de los personajes entre en un soliloquio intimista la luz se volverá azulada y agresiva, propiciando un ambiente onírico que les distancia del resto de personajes. Se remarca así la importancia introspectiva de los monólogos sobre los que Lope construyó la obra.

Antes del encuentro amoroso entre madrastra e hijastro, la luz se oscurece, acorde con la música, hasta que, casi a oscuras, los dos se besan; entonces un foco los ilumina fuertemente. Tras esto, baja una gasa que les aleja del espectador, mientras los actores coreografían una especie de acto sexual estilizado. Se va la luz mientras ellos siguen entregados al incesto y un oscuro sirve como fin del segundo acto (mientras que el fin del primer acto no ha tenido ninguna marca formal). Después reaparece en escena la misma composición, con un diseño de luces ligeramente distinto, pero que sigue jugando al mismo juego.

El ambiente sonoro se limita a proyecciones, no se crea en directo. La voz en off ya comentada va acompañada de una música de cuerdas de ambiente clásico, se proyecta el trino de pájaros para crear la atmósfera de la ribera en que Federico y Casandra se encuentran por primera vez y, tras la presión que ejercen sobre el Duque para que se case, comienza una canción con voz femenina extraída del texto de Lope, pero sin relación alguna con lo que el espectador acaba de ver. En el final del segundo acto, momento climático, comienza a sonar una música de cuerdas (de corte clásico) que eleva la tensión amorosa hasta algo casi bélico, lleno de turbación. Las primeras apariciones del Duque en el tercer acto están acompañadas también de unos vientos metales a medio camino entre un anuncio militar y algo tétrico, de modo que se remarca la vuelta victoriosa del Duque y el fin trágico al que conducirá, difuminando en parte el cambio que Lope esbozó para el Duque en la guerra.

En cuanto al vestuario, la indumentaria del conjunto de personajes es de corte tradicional, siguiendo los cánones de lo acostumbrado en montajes del Siglo de Oro, pero en Federico pueden reconocerse algunos elementos anacrónicos: la camisa y los tirantes, además de su peinado, que recuerdan más bien a los inicios del siglo XX. Tal vez esto busque dar una imagen más juvenil, menos seria, del Conde, que sirva de contraste con la del Duque. La combinación entre las prendas de ambos periodos, sin embargo, es integradora y no resulta en absoluto llamativa.

El Duque finge, sin texto, un gesto de cercanía con Casandra para arrastrarla a patas y llevársela amordazada. Tanto el asesinato de Casandra como el de Federico ocurren en patas, siguiendo lo ideado por Lope.

Antes de introducir el oscuro que da fin a la pieza, todos los personajes acaban de cara a público en proscenio, en un contraluz azulado (el mismo utilizado para marcar el ambiente onírico de los soliloquios que han ido incrementando la tensión dramática), mientras la misma luz que iluminó el beso entre madrastra e hijastro los ilumina ahora muertos, en una pose final de carácter casi pictórico.

**Producción del Colectivo Escénico Seres Comunes, estrenada el 20 de julio de 2012 en el Teatro La Veleta de Almagro (Ciudad Real), dentro de la programación de Almagro Off. Dirección de Antonio Rojas, dirección artística de Alfonso Cárcamo, escenografía de Mario Eduardo de León, vestuario de Estela Fagoaga, música de Gabriel Casanova y como intérpretes Marco Zetina, Erwin Veytia, Esmirna Barrios, Miguel Pérez Enciso, Gabriel Casanova, Cecilia Ramírez Romo, Alicia Martínez y Rodolfo Nevarez.**

### **Dramaturgia**

Salvo para recortar algunos pasajes de una mayor complejidad o aquellos que, por cuestión de ritmo, viene bien aligerar para acomodarlo a la duración de un montaje actual, no hay una fuerte intervención en el texto desde la dramaturgia. Se prescinde de ciertos personajes poco relevantes, como Albano, Rutilio o Cintia y se fusiona a Febo y Ricardo en un solo personaje. No existe ni tan siquiera un intento por adaptar, al lenguaje actual, palabras, expresiones o usos sintácticos que pueden resultar difíciles y hasta confusos.

Se mantienen aquí los parlamentos que hacen referencia a la disputa entre Lope y los nuevos dramaturgos, cosa que no sucede en las propuestas de Álvaro Tato o Ernesto Arias y Simón Brede, pero se hace sin un apoyo escénico que resulte revelador para quien desconozca tal riña literaria, por lo que la elección queda, en gran medida, vacía.

Del mismo modo que el texto se respeta desde la reescritura, la interpretación y marcas de dirección, en general, apoyan y no contrastan la intención del original. No parece haber ninguna intención de modificar o dar una visión distinta o novedosa del texto ni desde la dramaturgia ni desde la dirección.

Se conservan, sin embargo, ciertas imágenes creadas por Lope, a pesar de no ser mostradas. Por ejemplo, a pesar de conservarse textualmente los espejos en que Aurora descubre el amor incestuoso, en escena no existe espejo alguno y la actriz los observa directamente.

### **Escenificación**

Los actores están presentes en escena, estáticos, desde antes de que comience la entrada a público, la mayoría sentados entre los espectadores y Batín en el suelo, en el centro del

escenario. Si bien la propuesta trata de que esta ruptura entre actor y espectador sea una constante, hay determinados momentos en que los personajes desaparecen por “patas”.

El público se dispone formando un cuadrado que rodea la acción, colocado en tres filas de sillas no escalonadas. Esta decisión, que se aleja tantísimo del tipo de escena para la que fue concebida la obra, no parece tomada con un fin conceptual sino más bien estético o, quizá, impuesto por las condiciones de la sala en que se desarrolla: una habitación cuadrada y relativamente pequeña. Sea como sea, no aporta un significado distinto al montaje.

La elección del vestuario es constante a lo largo de la pieza: no hay grandes cambios de prendas más allá de una chaqueta, un sombrero o unas gafas de sol que se ponen y se quitan. Se ha elegido un vestuario contemporáneo: los hombres vestidos de traje y las mujeres con vestidos elegantes. Así, aunque este código acerca la historia a nuestros días, se mantiene, en su vestimenta, la posición elevada de sus personajes. Batín, a pesar de ir vestido del mismo modo, lleva unas gafas de sol y una chaqueta con capucha que delatan su posición respecto al resto.

En el suelo, un aspa gruesa practicada con dos cintas adhesivas de color blanco paralelas entre sí, con uno de sus vértices cerrado con una cinta adhesiva de color rojo. Tales líneas en el suelo no se respetan, en principio, como calles o pasillos y los actores las cruzan como si no existiesen. El aspa se va completando a medida que transcurren las escenas, ya que cada final de cuadro se marca con un trozo de cinta adhesiva roja que uno de los personajes (siempre algún criado: Febo-Ricardo o Batín) tiende de un vértice a otro del aspa hasta terminar formando un octógono tras la muerte de Casandra. Cada vez que uno de los actores (fuera de personaje) coloca una nueva cinta, un foco lo ilumina en rojo cenitalmente<sup>9</sup>. De esta manera el espectador observa una evolución escalonada del escenario que, según avanza la tensión dramática, construye un espacio nuevo, pero que además sirve para delimitar los diferentes episodios significativos del montaje.

Salvo estas líneas rojas (que no propician realmente un nuevo espacio) no hay diferenciación escénica, ni actoral, ni lumínica entre espacios. Se desdibuja, así, la

---

<sup>9</sup> Al estar la escena iluminada fuertemente con luz de sala o un general de luz cálida, este puntual de color rojo queda difuminado en extremo y se pierden los posibles usos distanciadores o focalizadores que pudiese tener. Lo mismo sucede al final de la representación, cuando el Duque ha cubierto el rostro de Casandra y se planea el castigo sin venganza: los focos rojos se encienden todos a la vez, delimitando el octógono y buscando un efecto de claustrofobia, la sensación de que no hay escapatoria, pero de nuevo la iluminación principal los diluye y el efecto se pierde en gran medida.

intención de Lope al establecer la contraposición entre las calles nocturnas, la ribera del río a mediodía, el jardín de los aledaños de palacio y, finalmente, el propio palacio.

Además de la subdivisión en cuadros que marcan las líneas rojas en el suelo, cada final de acto se diferencia por la inclusión de un ejercicio de movimiento escénico no realista que rompe con el código en el que se desarrolla el resto de la función. Cumple una función estructural que trata de construir, junto al sonido de guitarra distorsionada, una atmósfera de tensión que sirva de trampolín entre actos. Es en la dinámica del segundo acto el único momento en que las líneas trazadas en el suelo funcionan de pronto como paredes que los personajes no pueden traspasar.

Durante el primer diálogo entre Batín y Lucrecia, Federico y Casandra quedan agarrados de las manos bajo un recorte cenital de luz blanca. El mismo recuadro de luz se utiliza posteriormente para el momento en el que Duque pretende, escondido, comprobar la veracidad del mensaje anónimo (esta vez rodeada por focos rojos, los mismos que limitaban las esquinas del aspa y que esta vez rodean la luz blanca siguiendo el límite del octógono). Así, se tiende un puente muy marcado entre la primera vez que intuimos una inclinación entre los personajes y la última, que les supondrá la muerte. Con ello, se traza un recorrido premonitorio que une ambos sucesos, resaltando la tragicidad subyacente. Por lo demás, este es el único elemento escénico que cumple esa función.

Una de las originalidades de la puesta en escena es el modo en que Federico está derrumbado en el suelo, preso de una depresión profunda por su amor imposible, cuando comienza el diálogo «de vuestra Alteza la mano / a su esclavo» a lo que Casandra responde «¿Tú en el suelo?» (vv. 1297-1298). Así, el diálogo cortés con tintes amorosos que ideó Lope se convierte en una muestra de la debilidad de Federico que remarca lo imposible y trágico de su amor.

Las cartas que lee el Duque se convierten en el montaje (es una de las mejores elecciones escénicas de la obra) en un trapo de tela blanca que va doblando y desdoblando, fingiendo leer. Ese mismo trapo es el utilizado para ocultar el rostro de Casandra a fin del final trágico en que Federico la mata sin saber que es ella. Tampoco existe espada. El asesinato de Casandra se realiza con un gesto en el que Federico la lleva al suelo, quedando su rostro desenmascarado. Federico muere también sin espada a manos del Marqués, con un par de gestos coreografiados en que los actores no llegan a tocarse.

El ambiente sonoro del montaje se basa casi única y exclusivamente en la guitarra eléctrica que uno de los actores (el Marqués) toca en escena. A parte de esta, una música de flauta, de sonido medieval, pregrabada, es lanzada durante el comienzo de la función<sup>10</sup>. Tras ella, la guitarra comienza a dar unos acordes ambientales y después un punteo, los actores cantan con vocales algunas notas (cosa que no vuelve a repetirse). La guitarra que marca el fin del primer acto, sin embargo, es más agresiva y ya no hay voces cantadas. En el final del segundo acto la distorsión es aún mayor y aún más en el momento de la muerte de Casandra. Se crea con esta elección musical un *in crescendo* que culmina con el suceso trágico<sup>11</sup>. Por lo demás, las quintillas de Federico y Casandra son acompañadas por la guitarra, con un sonido tranquilo y ambiental.

Dentro de una interpretación versal que atiende con corrección a los componentes del ritmo, el texto se lleva con una fluidez algo mayor que la habitual y con un uso generoso del encabalgamiento. A pesar del verso, el acting trata de ser natural y cotidianizante, no un mero acompañamiento al verso sino un potenciador de este. Algunos de los actores, en momentos puntuales, llegan a declamar el texto más que interpretarlo, pero no parece esta una decisión del director sino una incapacidad del intérprete para asumir con naturalidad el verso en los pasajes más complicados. Las dificultades textuales que no se han tratado de modelar mediante la dramaturgia tratan de hacerse comprensibles mediante el gesto. De nuevo, aunque se trata de esquivar el gesto vano, no siempre se consigue cuando los parlamentos son difíciles de asumir.

La elección interpretativa y el poco soporte escénico para remarcar los momentos clave o aquellos donde la tragedia se presiente, hacen que el desarrollo trágico del suceso se difumine. Queda así un montaje muy plano que no consigue dar con la fórmula trágica, pero tampoco ofrece una línea distinta de entendimiento del texto.

---

<sup>10</sup> Parece obedecer a un código distinto que el resto del montaje. La única explicación coherente que se me ocurre es la de prometer un espectáculo al uso desde el ambiente sonoro, antes de que empiece la función, para después romperlo con un código estético enfrentado. Esta teoría hablaría sobre una intención rupturista con los montajes más tradicionales, pero me parece que el sustento para tal argumento es endeble.

<sup>11</sup> Un uso extremadamente similar de la guitarra eléctrica se da en el montaje de *El caballero de Olmedo* de Noviembre Teatro (2017), dirigido por Eduardo Vasco. Puede tratarse de una coincidencia o de una inspiración, pero Vasco también utiliza ahí un actor que en escena toca la guitarra tanto ambientalmente como código para el incremento de la tensión y lo cierto es que hasta la partitura melódica resulta semejante.



En los saludos se encuentra, a mi entender, el acierto más grande del montaje. En los aplausos el reparto sale a escena (ya sin personajes) formando una hilera que gira como las manecillas de un reloj para dar la cara a las cuatro “paredes” del público. Se sirven del Duque como eje, que tras la última escena ha quedado paralizado en el centro de la escena, ajeno al fin de la representación. El Duque va a permanecer así, estático, incluso después de los aplausos, incluso mientras el director sale y expresa unas palabras de agradecimiento, incluso mientras el público abandona la sala, pasando a su alrededor. Esta decisión escénica busca transmitir la idea, ya esbozada por la crítica, de que la tragedia del Duque reside en que su afrenta, por mucho que quede castigada, le perseguirá más allá de los límites de la obra y, si bien no encuentra la muerte como Federico y Casandra, la conciencia de saber que lo ocurrido sucedió como un castigo para él, por su antigua vida licenciosa, es algo que le perseguirá por siempre. Así, en el montaje, el Duque es el único personaje incapaz de salir de la representación, mientras el resto de actores, sonrientes, saludan a público.

**Producción de la Compañía Nacional de Teatro Clásico (CNTC), estrenada el 21 de noviembre de 2018 en el Teatro de la Comedia de Madrid. Dramaturgia de Álvaro Tato, dirección escénica de Helena Pimenta.** Escenografía de Mónica Teijeiro, vestuario de Gabriela Salaverri, adaptación musical de Ignacio García, coreografía de Nuria Castejón, iluminación de Juan Gómez Cornejo. Como intérpretes, Alejandro Pau, Fernando Trujillo, Joaquín Notario, Lola Baldrich, Nuria Gallardo, Rafa Castejón, Carlos Chamarro, Beatriz Argüello y Javier Collado y, como coro, Anna Maruny, Fernando Trujillo, Alejandro Pau e Íñigo Álvarez de Lara.

### **Escenificación**

En oscuro aún, comienza a sonar una música que recuerda a lo tradicional, pero parece en parte reelaborada para modernizarla. Suena exótica y está cantada en italiano. Cuando un foco cenital ilumina a los personajes, se descubre que la cantan Febo y Ricardo, guitarra en mano. No es la última vez que los actores cantan en escena, pero sí la única en que no tararean como acompañamiento o para la creación de atmósferas. La música será un elemento principal durante el montaje, coherente en sí misma y soporte para los bailes o coreografías que tachonan la representación. El baile y movimiento escénico del coro (una estilización simplista del flamenco o el tango) van acordes a este tipo de música, que será la predominante, aunque también suenen vientos metales lúgubres cuando comienza el segundo acto en palacio o un redoble de tambores de aire militar cuando el Duque recibe carta del Papa de partir a la guerra.

Proyectado sobre el telón de fondo, aparece proyectado en grandes letras rojas el nombre de FERRARA. Esto informa de dos cosas: el nombre del ducado y los colores que lo distingue (negro, del telón, y rojo). Es destacable que esta sea no solo la única proyección utilizada en todo el montaje, sino que sea la única que se utiliza en el conjunto de los analizados.

La dramaturgia de Tato, tan aclaratoria, parece permitirle a Pimenta acelerar el ritmo de la interpretación, fiada de la menor dificultad que entraña el texto para el público que la que pueda ofrecer una dramaturgia más conservadora. Así, los diálogos se escenifican muy picados, quizá en un afán por reducir la duración del espectáculo (que es la menor de los cuatro, con unos 93 minutos de duración). Lo cierto es que, aunque el trabajo actoral es, por lo general, bueno o muy bueno y se adivina un trabajo detallado desde la dirección de actores, esta velocidad inusual en la expresión verbal del sentimiento dificulta al espectador acompañar el personaje en sus transiciones y asimilar bien el significado de cada parlamento. También va en

contra de la predisposición estructural que Lope ideó y que basa la acción en el soliloquio pausado, provocando una dificultad en el desarrollo trágico del argumento.

La elección de vestuario parece perseguir cierta ambigüedad temporal. El despliegue de ropas y complementos es enorme, comparado con el de los otros tres montajes, aun cuando el de Arias y Brede ya jugaba con un buen fondo de armario. Destaca en este aspecto por ser el montaje en que más se marca el cambio espiritual del Duque tras la guerra en su vestuario, presentándose vestido casi como un monje, lo que aclara mucho al espectador actual un cambio tan repentino de actitud. Es también el montaje que combina una mayor cantidad de referentes a la hora de construir sus figurines y el que tiene una paleta de color más rica y compleja, de acuerdo con la construcción estética elaboradísima de la obra. Lo mismo podría decirse de la textura y color de las luces y de los elementos de escenografía.

No hay transición escénica en el espacio entre noche en la ciudad y día en el bosque, pero esto es buscado. Se rompe esta contraposición ideada por Lope a favor de la creación de una atmósfera fría que Pimenta impone a toda la representación.

El juego de luces es virtuosísimo y muy complejo. Más allá de la construcción de espacios solo con el uso de la luz (en un panorama que redibuja las sombras que proyecta sobre algunos arabescos o en la superposición de luces cálidas que imitan las proyectadas por un rosetón para dar la idea de la luz que se cuele bajo el dosel de árboles de un bosque cuando los personajes hablan en la ribera del río), la luz se utiliza también para embellecer o destacar momentos muy concretos (como el cambio de ropa de Casandra tras una sábana blanca con que la rodea el coro, que ilumina su silueta a trasluz o la caída al río que se narra con una luz azul que hace de agua y la caída de una sombra en ella). Casi al fondo, un telón de gasa favorece los juegos de luces y la diferenciación de planos.

Tan importante es la disposición escénica que incluso la tramoya se hace visible hasta el punto de ser iluminada con focos puntuales. Podemos encontrar un ejemplo en el corifeo que tira de la polea para elevar la tela roja con el escudo de la casa de Ferrara en dorado.

Un elemento que evidencia el afán estético del montaje es el giratorio que preside la escena. Sobre él se abre la función, sobre él se coloca el trono del Duque (una vieja silla de barbero) y también sobre él tiene lugar el acto incestuoso entre otras muchas acciones, pero la relevancia narrativa que tiene sobre la pieza es prácticamente nula. Casi parece haberse convertido en un elemento con el que se contaba y que ya no puede evitarse. Así, las acciones que se desarrollan sobre él parecen muchas veces obligadas por el lucimiento estético más que por una preocupación conceptual subyacente.

Una de las innovaciones más claras de este montaje, respecto a los otros tres, es la inclusión de un coro. Rescata así un elemento clásico de la tragedia que Lope, al conformar la suya «al estilo español», prefirió evitar. Aquí, el coro actúa sin voz (aunque algunos de sus integrantes realizan también algunos de los papeles menores con texto) y en un código no realista. Vestido todo de negro y rojo, colores del ducado, es partícipe de la mayoría de sucesos de la obra y el encargado, siempre mediante movimientos coreografiados, de contar lo que no se cuenta: la boda de Casandra, los bailes de transición entre escenas, la muerte de ambos amantes...

Destaca el tratamiento formal que recibe la escena amorosa en esta pieza. El coro envuelve a Casandra y Federico en una tela roja muy grande que, después descubriremos, resulta ser el telón con el escudo dorado del Duque, lo que implica muchas cosas a nivel conceptual y enfrenta claramente pasión y razón en el momento que desencadenará el final trágico de la obra. Tras desaparecer los amantes bajo lo que ahora es una sábana, un pequeño oscuro. Cuatro luces descubren después al Marqués, Aurora, Batín y Lucrecia, en disposición de cuadrado fuera del giratorio. Esta disposición se mantendrá hasta el final de la representación, teniendo también en cuenta dos sillas en proscenio donde se sientan Casandra y Federico, y se utilizará para que los actores, una vez acaba su acción, en vez de salir por patas, tomen asiento. Se trata de un código que antes se había insinuado, pero ahora implica a todos los personajes importantes y les obliga a ser partícipes del ambiente cada vez más cargado.

Mientras Aurora narra cómo ha visto a Casandra y Federico a través de un espejo, el centro de la escena se ilumina y los descubre, donde antes los dejaron envueltos en una tela roja, desnudos bajo ella en el encuentro sexual más explícito de todos los montajes analizados. Al iluminárseles se les descubre también arriba, en un espejo gigante y añejo suspendido en ángulo sobre el escenario y que permite ver el acto amoroso desde dos perspectivas a un mismo tiempo. Pimenta es la única que ha elegido utilizar el recurso del espejo que Lope brindaba en su dramaturgia.

Pimenta trata de crear también cierto paralelismo, como ya hizo Eduardo Vasco, entre la actriz que el Duque escucha en el primer acto y el final trágico del tercero. Para ello utiliza el mismo recurso de incluirla en escena, de manera onírica, tras la gasa. Le da un menor protagonismo al símbolo, que aquí susurra ciertos versos al Duque antes de que este llegue a pronunciarlos, como la voz de su conciencia, pero en cambio su presencia en escena es mayor y abarca casi todo el proceso desde el descubrimiento de la traición hasta el asesinato de Casandra.

Se contraponen el montaje de Pimenta al de Vasco de punto a punto en el concepto y en el acercamiento al texto y su dramaturgia (donde habría que contar con Álvaro Tato y su particular visión de la adaptación de los clásicos). Más de una década después, Pimenta basa la narratividad en el aparato estético de la obra (luces, composición, color, movimiento...), con alardes escénicos en el giratorio, la complejidad de la escenografía y lo elaborado del plano de luces) contra la concepción de Vasco de una escenificación austera y un mayor trabajo en la profundización del personaje desde la interpretación y dirección de actores.

## CONCLUSIONES

Una vez estudiada la teoría sobre la construcción, estructura y estética características de *El castigo sin venganza* original y cómo cada uno de los montajes en la práctica artística contemporánea reconstruye el texto, poniendo énfasis en uno u otro aspecto y aportando nuevos significados con cada una de sus decisiones escénicas, quizá sea posible encontrar algunos rasgos comunes remarcables.

Dentro del marco de *El castigo sin venganza*, cabe destacar el respeto por la inmensa mayoría de aspectos del original, incluso en el montaje de Arias y Brede y en la dramaturgia de Tato, que son los más intervencionistas. Todos los montajes ponen cierto énfasis en facilitar la comprensión de la historia, desde el montaje de Rojas, que solo recorta pasajes de complicada comprensión, hasta la dramaturgia de Tato, que modifica cientos de versos buscando hacerlos más asequibles al espectador actual. Por lo general no son significativos, los cambios y aportaciones se reducen a ciertos aspectos circunstanciales, ya sea mediante una modificación textual o mediante una puesta en escena concreta, manteniendo el planteamiento argumental e incluso la justificación moral ideadas por Lope.

En cuanto a las características concretas que hacen interesante *El castigo sin venganza*, la tragicidad se ha tratado de conservar en los cuatro casos, aunque ciertas decisiones concretas jueguen en su contra (como el Batín cómico de Arias y Brede o la falta de énfasis trágico en escena de Rojas) y, por el contrario, las alusiones a la disputa entre Lope y los “pájaros nuevos” tienden a ser eliminadas o, en el caso de Rozas, conservadas sin el subtexto con el que fueron ideadas. El único que las conserva y propone una solución escénica que tienda un puente, aunque sea irracional, con la realidad histórica de Lope es el montaje de Eduardo Vasco.

La menos respetada de sus características quizá sea la contraposición espacial ideada por Lope, que propone un viaje desde la calle nocturna hasta el bosque a mediodía para, tras un espacio intermedio, encerrar la acción entre las paredes de palacio. Todos los montajes lo conservan textualmente, haciendo un mayor o menor hincapié en él, pero ninguno trata de que ese viaje se vea potenciado escénicamente.

En un marco más general, puede constatarse en estos cuatro montajes la necesidad de reducir el tamaño del texto original, concebido en una época en que la representación

teatral (por otras piezas breves y bailes) debía durar mucho más tiempo del que acostumbra un montaje en nuestros días. Aun así, la duración de las nuevas obras con dramaturgias del Siglo de Oro (casi siempre más allá de la hora y media, con frecuencia en torno a las dos horas) sigue siendo mayor que el de la mayoría de espectáculos de nueva producción (que acostumbran a durar entre 70 y 90 minutos).

Algo observado en estos cuatro montajes, pero que se puede trasladar a casi cualquier adaptación actual de teatro áureo, es el respeto por el verso. No solo suele conservarse en la inmensa mayoría de los casos su escritura versal, sino que además su interpretación (no así en el teatro amateur) se preocupa mucho por adoptar el verso con rigor en cuanto al ritmo y su cadencia. Dentro de esto, algunos montajes optan por una interpretación pausada, declamatoria, y otros por hacer el verso como algo casi narrativo, con múltiples encabalgamientos y muy ligeras pausas versales o marcando al mínimo la rima. Entre estas dos opciones, se extiende toda una gama de grises.

Como es de esperar, las obras analizadas no dejan de ser producciones artísticas y se resisten a la categorización y ordenamiento filológicos. Cada cual tiene cientos de pequeñas características diferenciadoras que nacen del trabajo conjunto de grandes elencos de artistas multidisciplinares, cada uno con sus propias sensibilidades, gustos e idiosincrasias.

Resultaría imposible tender puentes más sólidos o marcar profundas discrepancias entre ellas, más allá de las que ya he dejado ver a lo largo del trabajo, además de que este afán pecaría de reduccionista. Quizá la conclusión final sea que Lope sigue interesando, tantos siglos después de muerto, y que quedan infinitas vías de revivir y contradecir *El castigo sin venganza* que aún están por explorar, pero que irán llegando.

## BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

- CARREÑO, ANTONIO (ED.). [\*El castigo sin venganza\*, Lope de Vega. Cátedra, Madrid, 2019.](#)
- DÍEZ BORQUE, JOSÉ MARÍA (ED.). *El castigo sin venganza*, Lope de Vega. Espasa Calpe, Madrid, 1987.
- DIXON, VÍCTOR. *Manuel Vallejo, un actor se prepara: un comediante del Siglo de Oro ante un texto («El castigo sin venganza»)*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2009. [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/manuel-vallejo-un-actor-se-prepara-un-comediante-del-siglo-de-oro-ante-un-texto-el-castigo-sin-venganza-0/html/021c91d0-82b2-11df-acc7-002185ce6064\\_7.html#I\\_0](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/manuel-vallejo-un-actor-se-prepara-un-comediante-del-siglo-de-oro-ante-un-texto-el-castigo-sin-venganza-0/html/021c91d0-82b2-11df-acc7-002185ce6064_7.html#I_0)
- FERNÁNDEZ GUILLERMO, LEONOR. La versificación en “El castigo sin venganza” de Lope de Vega. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2011.
- GARCÍA REIDY, ALEJANDRO (ED.). *El castigo sin venganza*, Lope de Vega. Editorial Crítica, Barcelona, 2009.
- GARCÍA REIDY, ALEJANDRO; VALDÉS GÁZQUEZ, RAMÓN; VEGA GARCÍA-LUENGOS, GERMÁN: «Una nueva edición (¿princeps?) de *El castigo sin venganza*», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XXVII (2021) pp. 270-329. <https://doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.414>
- RODRÍGUEZ, ALFREDO (ED.). *El castigo sin venganza*, Lope de Vega. Editorial Ebro, Zaragoza, 1966.
- ROZAS, JUAN MANUEL. «Texto y contexto de *El castigo sin venganza*», *Estudios sobre Lope de Vega*, Madrid, Cátedra (1990), pp. 355-383. [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/texto-y-contexto-en-el-castigo-sin-venganza-0/html/ff8dec48-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_8.html#I\\_0](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/texto-y-contexto-en-el-castigo-sin-venganza-0/html/ff8dec48-82b1-11df-acc7-002185ce6064_8.html#I_0)



## ANEXO I: ANÁLISIS PROFUNDO DE LA DRAMATURGIA DE EDUARDO VASCO

De una manera menos agresiva que Álvaro Tato, Eduardo Vasco realiza una modernización del texto que conlleva poco más que la adaptación a la pronunciación actual de las palabras, siempre que pueda llevarse a cabo por razones de ritmo, pero no entra en la modificación léxica ni de la posición de los clíticos.

En total, Eduardo Vasco recorta 480 versos del original, lo que supone casi la duración de medio acto.

### Acto primero

**116-124:** versos elididos. Parece simplemente una decisión de ritmo. El parlamento solo incidía irónicamente en la vena mujeriega del Duque y cómo no es propia de su posición, ni de su nueva condición de casado.

**157-164:** versos elididos. De nuevo, parece una decisión de ritmo. El Duque reflexiona sobre la falsedad de los rumores y cómo pueden difundirse a conveniencia dentro del vulgo.

**339:** Este verso que en Lope es de Lucindo se le atribuye a Floro. Puede que para dar algo más de papel al personaje y que la acción, con el diálogo, sea más ágil.

**403-411:** versos elididos. Aquí se pierde en parte el juego simbólico de dar los brazos y merecer la mano que establece Lope y el diálogo termina abruptamente con la sorpresa irónica. Quizá así se le da más relevancia al carácter trágico de la noticia y se contrapone al juego cómico de Batín con Lucrecia, que además se solapa perfectamente a la última intervención de Casandra.

**425-432:** versos elididos. Prescinden del comentario jocoso del gracioso Batín y, a la vez que aligeran el encuentro y los versos de la obra, potencian la figura del gracioso comedido que no desbarata la progresión de la tragicidad en la obra.

**435-441:** se sustituye “¡Gracias a Dios que con ella...” por “¡Gracias a Dios no eres ella! / Que castidades forzadas / son ya diligencias necias”, de manera que los versos quedan reconstruidos sin la complejidad referencial que implicaban.

**468-487:** versos elididos. Se prescinde de un gran pedazo del parlamento de Casandra en que elogiaba a Federico y se alegraba, casi lisonjera, de la “mala” fortuna que había llevado a su carro a volcar para que él las encontrase. Con ello, se recupera el diálogo entre hijastro y madrastra en el punto donde se había dejado, hablando de su relación de parentesco.

**518-527:** versos elididos. Se recorta la intervención de Federico en un momento en el que su valor es más retórico y reiterativo de lo que ya ha dicho antes. Parece claro que para potenciar el ritmo de la pieza.

**543-548:** versos elididos. Poco informativos, más que nada dibujaban el lugar donde la acción se estaba desarrollando. Así, se anticipa el encuentro con el Marqués.

**561-573:** versos elididos. Se elimina aquí una intervención del conde Federico que poco aportaba a la acción y resultaba más un ejercicio de cortesía.

**736-743:** versos elididos. Se pasan por alto dos de las redondillas del Duque que son mero juego retórico con el nombre de su sobrina Aurora para mostrar felicidad y disposición a aceptar la proposición de matrimonio con Federico que, igualmente, se reflejan en los versos que siguen. Lo mismo, más adelante (**752-759**), se sigue recortando texto al Duque y una intervención de Aurora, lo que deja esta escena considerablemente más corta.

**786-789:** versos elididos. Aquí, cosa rara, se prescinde únicamente de tres versos que, además, dan cuenta del deseo del Duque porque Casandra y Federico hagan buenas migas.

**801-807:** versos elididos. Batín no da respuesta, de esta manera, a la pregunta de Aurora sobre la belleza de Casandra. Tampoco el regalo de una cadena (sin importancia en el desarrollo de la acción) con que el Duque honra a Batín.

**808:** sustituye “güerta” por “sala”, de manera que el tercer cuadro del primera acto ya se desarrolla en el propio palacio del Duque y no en un jardín intermedio, lo que cambia la contraposición de espacios buscada por Lope entre el primer acto y los dos siguientes.

**820-821:** versos elididos. Se prescinde de la intervención de Floro y la siguiente intervención del Duque queda en boca de Federico, prescindiendo del “hermosa” que antecede a “Casandra por respetar el verso, pero también por la obligada distancia social ahora que quien habla es el Conde.

**852-864:** versos elididos. De nuevo se evitan ciertas cortesías innecesarias para el desarrollo de la acción. Sustituye en el verso 865, para recuperar el discurso “porque ha de ser el primero” por “el Conde como hijo vuestro / os ha...”.

**869-870:** versos elididos. Se mantiene sin interrupción el parlamento de Federico, pero se pierden así los titubeos que en Lope proferían (en aparte, más que seguramente) los dos personajes al acercarse al contacto físico.

Tras el verso **889**, se intercalan los versos **918-925**. De esta manera el Duque ordena recogerse aquí mucho antes de lo que Lope se propusiera y la galantería del Marqués con Aurora se ve una vez todos los demás se han marchado, salvo Federico y Batín que quedan, una vez se han marchado también estos, solos para finalizar el acto.

**942-951:** versos elididos. La intervención ocurrente de Batín, repleta de ejemplos que llevan a la risa, pierde algunos de estos y se reduce a la mitad.

### **Acto segundo**

**1004-1023; 1054-1073:** se eliminan las dos décimas que igualan el amor que sienten nobles y plebeyos y también las dos últimas que reivindicaban el valor de la mujer y hacen de Casandra un personaje duro, ambicioso, que no se plega a su destino.

El parlamento de Casandra es extensísimo y quizá se pretenda reducir su extensión por cuestión de tiempos, aun a coste de unos pasajes especialmente bellos líricamente y muy reivindicativos a nivel de concepto, para hacer más sintético el fin argumental de este monólogo: hacer conocer al espectador que el Duque ha despreciado su casamiento y va buscando otras mujeres.

**1084-1093:** lo mismo ocurre con la contestación de Lucrecia, a la que se le resta una décima que también hacía referencia a la posición distinta del hombre respecto a la mujer.

**1311-1318:** versos elididos. De esta manera se ahorra el diálogo en que Casandra pide a Batín que se marche, puesto que no es imprescindible y, de paso, elimina la imagen mitológica del Fénix, un tanto difícil, que Federico profería antes del monólogo de su madrastra.

**1404-1407:** versos elididos. Versos de muy poca importancia, que no aportan al desarrollo de la acción ni configuran la personalidad del personaje.

**1424-1435:** versos elididos. De nuevo, Vasco esquivo el tratamiento del tema hombre/mujer y lo que la sociedad presupone de cada sexo. Puede verse claramente que la dramaturgia ha puesto especial hincapié en desprenderse de este debate para centrarse en el desarrollo de la historia particular.

**1466-1474:** versos elididos. La enumeración de antecedentes mitológicos y bíblicos de Federico se recorta por la dificultad que acarrea el texto para un espectador contemporáneo que, por lo general, desconoce su implicación y, además, se evita esta parte especialmente entrecortada y poco dispuesta a una acción escénica que la sustente.

**1674:** sustituye “pero” por “sino”. Un cambio necesario para comprender sintácticamente el texto.

**1715-1746:** versos elididos. Con esto, Vasco reduce considerablemente el galanteo entre Aurora y el Marqués y se toma menos tiempo en mostrar los celos que esta trata de provocarle a Federico y lo poco que al Conde parece importarle este fingido enlace. Lo mismo, más adelante, con los versos **1753-1764** y **1787-1790**. Es de destacar que sea la escena más intervenida por la dramaturgia de toda la obra.

**1846-1860:** versos elididos. Se resta así algo de la retórica del parlamento en el que Casandra considera el alcance de sus pensamientos incestuosos.

### **Acto tercero**

**2087-2096:** versos elididos. Se reduce así el extenso monólogo en que Casandra cuenta cómo ha descubierto los amoríos de Federico y Casandra a través del espejo. El recorte de texto no afecta a ningún tramo importante y parece obedecer a una reducción para reducir la duración del montaje. Lo mismo en **2111-2116**, **2121-2127** y **2135-2140**. De nuevo, un gran recorte de texto se lleva largos tramos de tiempo en que el Marqués y Aurora están juntos, lo que reduce especialmente la importancia de ambos personajes y de su subtrama en el desarrollo de la acción.

**2156-2160:** versos elididos. Sin importancia real en el desarrollo de la acción.

**2213-2220:** versos elididos. Se eliminan algunas referencias de Batín de poca relevancia. Lo mismo en **2237-2240**.

**2289-2294:** versos elididos. Entra el Duque directamente, sin el paso intermedio de Ricardo que repite la presteza con la que el Duque ha querido volver a ver su familia.

**2304-2306** y **2328-2336:** versos elididos. Elimina esta intervención de Casandra para prolongar sin interrupción el discurso del Duque, también más tarde las Aurora y el Marqués. Al suprimir también los versos **2313-2315**, sin embargo, lo que consigue es reducir su intervención a algo más breve.

**2422-2437:** versos elididos. Es curiosa la elección de Vasco al omitir este fragmento de texto donde se producía una fortísima ironía trágica para el Duque, que se alegraba de la restitución del ánimo de su hijo, lo reclamaba como su bien máspreciado y celebraba la noticia de que Casandra había acabado «conquistando a Federico». Más extraña decisión aún si pensamos que previamente a conservado íntegro un diálogo entre Batín y Ricardo de importancia más bien circunstancial. Un pasaje importante que, al desaparecer, quita algo de peso al desenlace trágico.

**2448:** sustituye “la Camáldula” por “orden monástica”. Aquí Vasco se sirve de una reconstrucción parecida (y esto es inusual, dadas las dos perspectivas tan distintas sobre el proceso dramaturgico) para aclarar un verso, por lo demás, incomprensible en nuestros días.

**2502-2521:** versos elididos. Se eliminan dos décimas para aligerar el texto. Si bien se pierde algo la reflexión del Duque que apunta hacia que, si esto le sucede ahora, es dado por sus correrías de mujeriego antes de la guerra.

**2182:** sustituye “divertido” por “engañado”. Corrección necesaria para que el espectador actual entienda la connotación aurea de divertido, que le llevaría a otro lugar de mantenerse inalterada.

**2612-2623:** versos elididos. Además de por razones evidentes de ritmo y de reducción del texto, considero que en este caso también puede haber una intención que favorezca la interpretación del personaje. Se reducen estos versos de una tensión interpretativa muy grande y de difícil focalización escénica que normalmente, por su complejidad teatral, acaban por ser declamados y estridentes cuando no se logra dar con el tono.

**2635:** sustituye “corrido” por “dolido”. Cambio habitual en cualquier adaptación de una obra del Siglo de Oro tanto por su incomprensión como el escatológico nuevo significado al que remite el concepto del XVII.

**2636-2638:** versos elididos. Se pasa por alto la presentación de la escena y del encuentro entre Casandra, Aurora y el Duque. También **2652-2654** son eliminados para que la conversación vaya al grano.

**2708-2711:** versos elididos. No hay necesidad de que el Duque anuncie que va a espiar a madrastra e hijastro porque tiene fácil resolución escénica. En **2740-2759** también se prescinde de la reflexión del Duque tras comprobar el incesto y también de cómo planea tomar parte con un castigo sin venganza. **2744-2747** se pospondrán para que la resolución

del Duque cierre la escena. Algo más adelante se volverá suprimir el pensamiento turbado del Duque en **2811-2823**

**2733-2735:** versos elididos.

**2788-2791:** versos elididos. Se eliminan de la intervención de Batín unos versos bastante cómicos que podrían romper la tensión dramática del final que está a punto de acontecer.

**2913-2914:** versos elididos. Se prescinde de ellos por poco representativos de la emoción del Duque y más anunciadores de la aparición de Federico. En este mismo diálogo se recortarán por ritmo también **2933-2934**.

**2950-2954:** versos reescritos. Estos son algunos de los versos más complicados de la obra por su difícil reescritura sin romper el ritmo versal. En los montajes de Rozas y de Arias y Brede optan por dejarlo igual, a pesar de lo extraños que resultan hoy en día, mientras que Vasco y Tato deciden que lo mejor es reescribirlos. Además, Vasco sustituye el “saca la espada” por un “coge la espada”, ya que su Federico no la lleva encima y deben tendérsela.

**2989-2990:** versos elididos. Decide eliminar la intervención del Marqués (de nuevo le resta importancia a su papel dentro de la obra) en la que se ofrece a matar el mismo a Federico. También se elimina el **2997** en que Federico pregunta por qué se le mata y **3005-3014**, de nuevo, desdibujando en parte a Aurora y el Marqués, prestándole mayor atención al final trágico.

## ANEXO II: ANÁLISIS PROFUNDO DE LA DRAMATURGIA DE ÁLVARO TATO

El trabajo de Tato se distingue del resto en la búsqueda de que su dramaturgia del texto aclare al público actual los significados más complejos de la escritura aurea. Para ello sustituye los arcaísmos por términos que nos son más comunes, reconstruye las estructuras sintácticas más complejas y persigue que las figuras retóricas resulten más habituales y llanas. A pesar de respetar, íntegra, la estructura y las atribuciones del diálogo en los personajes que Lope les fijó, de las dramaturgias analizadas es, con mucho, la más intrusiva de todas.

Al contrario que la de Vasco, que reduce la duración a partir de grandes porciones de texto arrancadas del original. Tato realiza un recorte más minucioso (no por ello mejor, sino distinto) que le lleva a recortar versos sueltos, en pares o tríos muy habitualmente y a no prescindir por lo general de grandes intervenciones.

No marco todas las ocasiones en que, por modernizar el texto, se escogen unas preposiciones y no otras o unos conectores y no otros, así como tampoco todas las modernizaciones del tipo “concepto” por “concepto”, “corrido” por “dolido”... o las actualizaciones léxicas de múltiples palabras, entre otras muchas semejantes modificaciones que Tato introduce casi en cada verso y que me obligarían a un análisis de un número desorbitado de páginas. En todo caso, el clítico postpuesto aparece siempre recolocado en su posición preverbal, *entrambos* se sustituirá siempre que sea posible por *ambos*, *ocasión* por *razón* o *motivo*, y *alnado* por *hijastro*, con el cambio pertinente en la composición del verso que ayude a la inclusión del cambio.

Siempre que no se mencione otra causa, el fin de Tato al retocar el texto será el de hacerlo más claro.

### Acto primero

**4:** sustituye “que no me conozcan” por “que me reconozcan”. Elimina la negación y recupera el sentido original, dado que hoy en día podría entenderse de otra manera, quizá como vanagloria.

**5:** sustituye “debajo de ser” por “debajo de este”.

**13-32:** versos elididos. Tato elimina los pasajes en que Lope atacaba a los pájaros nuevos por su modo de hacer. Lo mismo sucederá con los versos **52-56** y **181-195**.

**33:** al retomarse aquí el texto, esa “materia cansada” que el Duque dice dejar a parte cambia. Si antes era la discusión poética, ahora lo son las bromas sobre lo bien oculta que se ve la identidad del Duque.

**37-38:** reescritura de los versos. Sustituye “pero tiene un bravo azar / que es imposible sufrillo” por “pero a quien guarda el lugar / es imposible sufrillo”.

**39:** sustituye “¿Cómo?” por “¿Quién?”, guardando la coherencia con el anterior retoque.

**41:** sustituye “que toma y no da lugar” por “que cobra y no te la da”.

**42:** sustituye “guarda la cara” por “se finge honesto”.

**44-46:** sustituye “El que la gala, el vestido, / y el oro deja traer / tenga, pues él no lo ha dado” por “A quien el oro y vestido / otro hombre viene a traer, / tenga, pues él no ha pagado”.

**51:** sustituye “personas” por “maridos”.

**57-58:** sustituye “que, obligando a consentir / después estorba el obrar” por “pues fingiendo consentir / luego estorban el obrar”.

**60:** sustituye “pero hay mucho que decir” por “y nos ha de recibir”.

**62:** sustituye “riñe” por “vende”.

**63:** sustituye “entre majuelos y viñas” por “como el fruto de las viñas”.

**65:** sustituye “exteriores” por “apariencias”.

**69:** sustituye “el que pide la color” por “el que le da su color”.

**70:** sustituye “mas el que” por “y aquel que”.

**71:** sustituye “es de cualquiera visita” por “es ante cualquier visita”.

**74-76:** sustituye “conozco aquí una mujer / que diera buen parecer / si hubiera estudiado leyes” por “cerca he visto una mujer / que por su buen parecer / parece que estudia leyes”.

**82:** sustituye “que a dos patadas” por “que tan deprisa”.

**94:** sustituye “lo que agora” por “eso mismo”.

**95:** sustituye “me persuadieras” por “me convencieras”.

**96:** sustituye “que a mis puertas a llegado” por “de que a mi puerta ha llamado”.

**98:** “fabula siendo a la gente” por “siendo rumor de la gente”.

**108:** sustituye “mas ya que” por “mas sé que”.

**110:** “y de casarse concertado” por “y a casarse preparado”.



- 116:** “y su entrada” por “su llegada”.
- 131:** sustituye “fiarle tanto disgusto” por “permitirle tal disgusto”.
- 139:** “cómo” por “y si”.
- 148:** “aunque los dores” por “esos señores”
- 153:** “fiar de la opinión” por “confiar en la opinión”.
- 160:** “a la novedad atento” por “a rumores siempre atento”.
- 172:** sustituye “que Mantua con él me envía” por “y él a buscarla salía”.
- 193-196:** el verso, en boca del Duque en el original, aquí lo dice Ricardo. Así mismo, Febo asume un diálogo que en origen era de Ricardo. Tato reestructura aquí todo el diálogo sin un objetivo claro, con las acciones y motivos de cada personaje. Añade, incluso, un verso de invención propia: “desde aquí la escucharemos”.
- 206:** sustituye “¡Valiente acción!” por “Hermosa voz”.
- 212:** sustituye “alguna cosa notable” por “sobre algún rumor notable”.
- 220:** “siendo al ejemplo escuchada” por “como un ejemplo tomada”. Así recupera la coherencia sintáctica que había perdido en la reescritura del anterior texto, a cambio de modificar uno nuevo por completo.
- 226:** “Basta que” por “Antes”.
- 234:** “estilo” por “sentido”.
- 241-242:** sustituye los dos versos por una reconstrucción propia “por varios pensamientos fatigado”
- 243-246:** versos elididos. Prescinden de la acotación poética que Lope da al lugar al ya ser conocida por un primer verso de Batín y la ambientación sonora del montaje.
- 248:** sustituye “cansa el” por “canso de”.
- 251:** elimina “como es justo” dejando el endecasílabo en heptasílabo.
- 255:** sustituye “en ir” por “yendo”.
- 264-290:** prescinde de varios versos y los remodela, utilizando partes de unos y de otros para dar lugar a versos nuevos y así para evitar una descripción extensa del caballo. Con ello se pierde, de nuevo, la alusión implícita que quedaba a los nuevos dramatugos en pugna con Lope.
- 295-306:** versos escindidos.

**312:** “escudero” por “bastardo”. Resta complejidad al discurso, restando a Federico el concepto de escudero que trabaja para un caballero y reincidiendo en su condición de bastardo. En la puesta en escena parece hacerse hincapié sobre tal hecho.

**326:** “favorecellas” por “velar por ellas”.

**334:** “pienso que es burla” por “es una trampa”.

**336-339:** versos innecesarios para la acción que se eliminan.

**341:** sustituye “los brazos me dan licencia” por “mis brazos tienen licencia”.

**360-362:** “volverse el coche al salir; / que si no fuera tan cerca / corriérades gran peligro” por “atraeros a su orilla / si no estuviéramos cerca / corrierais un gran peligro”.

**380:** sustituye “y por llegar a” por “y adentrándome en”.

**383:** sustituye “había” por “encontré”.

**384-387:** cambia mucho Tato estos versos para evitar el difícil juego de palabras con la Fortuna y la rueda del carro y llevarlo a un plano más llano y comprensible.

**392-395:** versos elididos.

**400:** sustituye “la mayor obligación” por “ni tenéis obligación”.

**406:** sustituye “valerme” por “salvarme”.

**419:** sustituye “lo razonado a prendas” por “el tratamiento que deba”.

**435:** sustituye “que con ella / topé. Que desde su historia” por “...di con ella. / Desde que escuché su historia”.

**438:** sustituye “diligencias necias” por “mortales ofensas”

**441:** sustituye “hicieras” por “harías”.

**444:** sustituye “tomas su consejo” por “pedirle consejo”.

**451:** “unos” por “los”. Gusto poético, innecesario.

**454:** “y apenas le sabe nadie” por “y no lo conoce nadie”.

**453:** “por único se celebra” por “como único se celebra”.

**456-457:** versos elididos. A causa del ritmo, para acelerarlo y reducir la cantidad de texto.

**464:** sustituye “que en la ignorancia común” por “que la fama en la ignorancia”.

**481:** sustituye “yerro” por “error”.

**490:** sustituye “deste” por “con tal”.

**498:** sustituye “Basta que me dé temor” por “aunque me causa temor”.

**500:** elimina la palabra “el”. En la búsqueda de un lenguaje homogéneo que tiene que reescribir, debido a su fuerte intervención en el texto, en ocasiones Tato llega a traspasar

algunos límites que parecen, incluso dentro de una propuesta tan renovadora como la suya, innecesarios.

**518:** sustituye “y desto se considera” por “y mi razón considera”.

**528-547:** versos elididos. El **548** también, en su primera mitad. Se quita de en medio así la aparición de Rutilio y del Marqués, discutiendo sobre dónde estará Casandra para ir directamente a su reencuentro. Este espacio lo ocupa una danza escénica, recuperando el ambiente musical ya recurrente a lo largo del montaje.

**549:** “con notable pena” por “con el alma inquieta”.

**563-566:** sustituye “y transformándome cerca / en aquel ave imperial...” por “y transformarme por ella / en un águila imperial / aunque las plumas pudiera/ abrasarme por volar / de la luz del sol tan cerca”.

**567:** verso elidido. Reduce así la carga mítica del parlamento.

**568-569:** sustituye “entre las doradas uñas / tusón del pecho la hiciera” por “entre mis doradas uñas / collar del pecho la hiciera”. También en los **571-572** sustituye “por mi cuidado la vieran / los del Duque, mi señor” por “el aire la trajera / hasta el Duque, mi señor”. Este parlamento de Federico, de una especialmente oscura comprensión, se retoca a fin de hacerlo más claro.

**577-581:** sustituye “y que toda Italia vea / que una madrastra y su hijastro / afecto y amor se tengan” por una reelaboración completamente nueva del texto.

**584:** sustituye “de Federico. —Señora” por “Federico. —Mi señora”.

**593:** sustituye “porque cuando yo quisiera” por “porque si yo pretendiera”.

**598:** sustituye “fábula mi desatino; / fuera de que no pudiera” por “famoso mi desatino; / además, que no pudiera”.

**601-606:** Tato reelabora completamente el texto hasta dejarlo de este modo: “y ya en Ferrara me espera / el Duque libre / vida y mala fama llegan / noticias que dan temor...”

**607-609:** sustituye los tres versos por uno único “salgamos ya de esta selva”.

**610-618:** omite todos estos versos y simplemente remodela la última frase por “Haré traer un caballo al conde.” Así, evita que Rutilio tenga que dar nueva del encuentro aquí sucedido.

**626-629:** versos elididos. Sacrifica así la imagen de belleza que describe a Casandra por poco entendible.

**633:** sustituye “suben” por “parten”.

- 634:** “no es bien que la detengas” por “no es bien causar su espera”.
- 642:** “alcorza” por “dulce”.
- 634-654:** cabe anotar que, dentro del afán intervencionista de Tato, este fragmento que bien podría haber sufrido alteraciones en pro de la comprensión permanece prácticamente intacto.
- 654:** sustituye “Pesia las leyes del mundo!” por “¡Malditas las leyes del mundo!”.
- 650-651:** “que a fe que a dos pesadumbres / ella te parezca fea” por “cuando te cause un enojo / ha de parecerte fea”.
- 664:** “fundaba bien su intención” por “acertaba en su intención”.
- 667:** sustituye “fue casarme la traición” por “y casarme es la traición”.
- 676:** sustituye “mas que los deudos” por “mas los valientes”.
- 688:** sustituye “pero la grave prudencia” por “pero ese grave deseo”.
- 690:** sustituye “para que su confianza” por “y su perdida esperanza”.
- 696:** sustituye “afición” por “intención”.
- 703:** sustituye “cierzo” por “viento”.
- 706:** verso elidido sin razón aparente. No es confuso y tampoco superfluo pues declara la orfandad total de Aurora.
- 709-711:** versos elididos. Imagen poética superflua.
- 713-714:** versos elididos.
- 715:** “con dulce trato amor honesto aplico” por “mi primo, al que honesto amor aplico”. Recupera así, aquí, el sentido de los anteriores versos eliminados.
- 716:** sustituye “no menos dél querida” por “también por el querida”.
- 727:** elimina el sintagma “a sus prendas” sin completar de otra manera el verso endecasílabo, dejándolo como heptasílabo.
- 728-729:** versos elididos.
- 738:** “la misma” por “aurora”. De esta manera simplifica considerablemente el juego de palabra entre Aurora (personaje) y la aurora de las primeras horas del día.
- 741-744:** versos elididos.
- 748-755:** versos elididos. Elimina así cierta redundancia casi protocolaria del tratamiento entre ambos personajes.
- 762:** sustituye “albricias” por “recompensas”.

**773:** sustituye “volvió el coche” por “se la llevó”. Evita el raro entendimiento contemporáneo de la palabra coche y simplifica el contexto recordándole al espectador el río, su corriente.

**785:** sustituye “Fuera de ser nueva es nuevo” por “es buena nueva y buen nuevo”. Extraña elección que ensucia el juego de palabras y no sería necesaria a nivel de comprensión del texto.

**798:** “para decirte concetos” por “para dedicarte versos”.

**807-819:** versos elididos. La intención parece ser el ahorro en personajes intervinientes.

**820-821:** Pone en boca de Batín la intervención que Lope eligió para Floro. Misma razón que la anterior nota.

**827:** sustituye “los años de mi deseo” por “los años que yo os deseo”.

**830:** sustituye “que deste título solo” por “ya solo con este título”.

**836:** sustituye “Dadme vos” por “También vos”.

**837:** sustituye “ los brazos, a quien hoy debo” por “Seáis bienvenido. Hoy os debo”.

**840:** sustituye “los merezco” por “lo agradezco”.

**841-844:** sustituye “y por la parte que tuve / en este alegre himeneo / pues hasta la ejecución / me sois deudor del concierto” por “y porque es mi cometido/ velar por el casamiento/ porque soy el valedor/ de que cumplís vuestro acuerdo”.

**858:** sustituye “Sentaos” por “venid”. Esta intervención resulta modificada por acomodo a la puesta en escena de Pimenta.

**859-860:** versos elididos.

**862-864:** Reescribe Tato “Acércate, Federico, / porque has de ser el primero/ que le has de besar la mano” para que el Duque se refiera directamente a su hijo, en vez de hablar de él a Casandra. Esta decisión dramaturgica puede tratar de potenciar la cercanía padre hijo y la muestra de su confianza.

**868-870:** versos elididos. Elimina así un elemento que potenciaba la tragedia. La duda, la congoja que existe entre ambos para establecer su contacto se disipa al perderse estos versos.

**979-881:** versos elididos.

**910:** elimina “tal sangre” para poder acomodar métricamente el recorte de texto de los dos siguientes versos (vv. 911 y 912) y la mitad del siguiente (v. 913).

**918:** sustituye “Que descanséis es razón” por “ya es hora de descansar”.

**920:** sustituye “es hacer la necesidad” por “es tan solo necesidad”. Corrige el feo verso de Lope dándole un acabado menos estridente.

**923-925:** reconstruye totalmente estos cuatro versos, manteniendo la rima y el contenido, pero modernizándolo completamente.

**947:** sustituye “que le digo que está impreso” por “que al cura le digo que un plagio ha hecho”.

**965:** sustituye “Pues tú para mí secreto” por “¿Me ocultas algún secreto?”.

**989:** sustituye “con presupuesto” por “mi señor, puesto”.

### **Acto segundo**

**1004:** sustituye “Pluguiera” por “quisiera”.

**1005:** sustituye “siendo pobre” por “bajamente”

**1011:** sustituye “que no lo crece el valor” por “que ser noble no es mejor”.

**1014-1023:** versos elididos. Se reduce el monólogo de Casandra que solamente expresaba, con una nueva metáfora, la idea de que amor de nobles y amor de plebeyos lo mismo es.

**1025:** sustituye “autorizado” por “prolongado”.

**1043:** sustituye “aunque mudase lugar” por “aunque quisiera cambiar”.

**1051:** sustituye “de que es casado olvidado” por “que olvida siendo casado”.

**1056:** sustituye “en tomando posesión” por “es que al tomar posesión”.

**1059-1060:** Tato cambia el orden de estos dos versos sin una clara finalidad.

**1068-1072:** versos elididos. Se acorta así el largo parlamento de Casandra y se le deja culminar en el fin de la queja de la mujer objeto, que se proclama persona y mujer de pleno derecho. Aquí encontramos un claro contraste con la versión de Eduardo Vasco, que evitaba este tipo de pasajes, pues la de Elena Pimenta y Álvaro Tato precisamente hace hincapié en ellos.

**1081:** “como dices” por “como menos”. Aquí Tato se ve obligado a maquillar el verso que queda cojo ante los versos elididos anteriormente.

**1083:** sustituye “para el agravio animoso” por “resignado y animoso”. Tato añade un nuevo adjetivo que Lope no contempló a la necesaria conducta del Duque, que no se ve cumplida.

**1084-1093:** versos elididos. Se cercena el texto de Lucrecia que habla de los celos que un hombre puede dar a una mujer, pero no al contrario.

**1102:** sustituye “su estado” por “el ducado”. Cambio que facilita la comprensión reiterando su condición de duque y salvando la expresión un tanto antigua que Lope escribiera.

**1106:** “señora, sin ocasión” por “mi señora, sin razón”.

**1108:** “de envidias mías” por “por falta mías”. Se aclara algo que en el texto de Lope quizá resulte algo confuso y es que no son envidias lo que Casandra siente, sino unos posibles celos porque al tener una nueva madrastra su herencia del ducado corre peligro.

**1126:** sustituye “se resumen” por “determinan”.

**1128:** sustituye “consumen” por “terminan”.

**1138:** sustituye “Si bien de la verdad” por “de entender tu pesar me desengaño”.

**1146:** sustituye “en que esto sobredora tus agravios” por “en que esta unión compensa tus agravios”. Al tiempo que actualiza, aumenta las menciones a la boda proyectada para que el discurso sea aún más comprensible.

**1157:** sustituye “sentimiento” por “desprecio”.

**1165:** sustituye “servirla” por “cortejarla”. Se aclara el sentido de las palabras del duque, si bien se hace menos sutil su insinuación para el público actual.

**1171:** sustituye “a mirar” por “vigilando”. Se aclara y se le da un matiz mayor de sospecha, de investigación clandestina.

**1230:** sustituye “adonde que fui confirme / desdichado por leal” por “a un lugar donde confirme / ser desdichado y real”

**1286:** sustituye “Pésame, Aurora, haber sido / de tu pesar la razón” por “pésame de que haya sido/ Aurora, por mi ocasión”

**1291:** “poner en razón los celos” por “pedir que calme sus celos”.

**1292:** “¿Yo celos?” por “¿Él celos?”. Así recompone un pasaje un tanto extraño en nuestros días dado que para el espectador actual quien siente celos debe necesariamente ser el celado y no existe en el imaginario común el concepto de *celos* como sinónimo de *cuidados*. Este cambio es recurrente a lo largo de la obra.

**1300:** “que te llamaré Excelencia” por “pues no te falta nobleza”. Perdido el sentido ritual que facilitaba el juego que Casandra hace sobre el grado de Federico, Tato decide

remarcar que esa rodilla al suelo que hinca el conde es símbolo de una posición social inferior.

**1315-1319:** aquí Tato reescribe los cuatro versos de manera que las palabras de Federico sobre el Ave Fénix puedan seguirse más claramente.

**1325:** sustituye “apenas me persuado” por “a creer casi no alcanzo”.

**1327:** sustituye “siendo, como dicen sabios...” por “siendo galán cortesano”. Este cambio obedece al posterior recorte de texto hasta el verso **1332**. Así, Tato reduce una imagen larga y compleja en un solo verso que la espeta claramente y sin rodeos.

**1336-1337:** sustituye “por ya perdida tu acción / a la luz del primer parto” por “por perdido tu derecho / si yo tuviera algún parto”

**1337-1365:** versos muy complejos con multitud de alusiones al ámbito semántico del caballo de la época y usado como mera continuación de la metáfora que Álvaro Tato recorta, agilizando y simplificando el parlamento de Casandra.

**1396:** sustituye “Estó persuadido así” por “y si aceptáis esto así”.

**1424-1435:** versos elididos. Aquí parecen evitarse los versos de mal envejecimiento en que Casandra le dice a Federico que no llore, que eso es de mujeres.

**1436:** sustituye “Mal haya Aurora” por “Maldita Aurora”.

**1450-1453:** elimina tres versos y los recompone en uno solo: “Mira que es cosa imposible”

**1462-1473:** versos elididos. Corresponden a referencias míticas que se quitan de en medio, dejando solamente la primera y última. Así no se pierde este carácter mitológico de las alusiones textuales, pero sí se aligera. Lo mismo **1476-1477** y también **1490-1497**, esta vez del parlamento de Casandra.

**1546-1551:** versos elididos que agilizan el ritmo del discurso. También **1556-1561**.

**1568:** sustituye “ya pienso que estoy vengada” por “ya me imagino vengada”.

**1572:** sustituye “las partes” por “los dones”.

**1581-1591:** versos elididos. Quizá no del todo imprescindibles, pues en ellos Casandra reflexiona sobre su honra aún limpia, porque solo es del pensamiento su pasión. Potente elemento trágico que reflexiona sobre el carácter antirracional de las pasiones que desencadenan la tragedia.

**1611:** sustituye “lo que de Casandra infiere” por “que no tendrá lo que quiere”.



**1614-1624:** Tato recompone totalmente estos versos y elimina la referencia al Marqués, que se suple con su aparición en escena, también desaparece el personaje de Rutilio que habla con el Marqués y la conversación empieza inmediatamente.

**1670-1673:** versos elididos. Simplifica el discurso mitológico. Para volver, cambia el “pero” de Lope por un “tantos”.

**1682-1686:** cada par de versos lo resume en uno solo.

**1695:** sustituye “si no es que en la elección de intento mude” por “salvo que en su intención de honrarme mude”.

**1730:** sustituye “idolatraran en ellas” por “siempre las idolatraran”.

**1735-1740:** versos elididos para favorecer la agilidad del discurso y restarle dificultad de entendimiento. También en **1761-1764**.

**1770:** sustituye “que a los hombres ocasionan” por “que a varios hombres provocan”.

**1775:** sustituye “dese arancel” por “de esa ley”.

**1780:** sustituye “son arcaduces” por “son como vueltas”.

**1787:** “Bachiller” por “importuno”.

**1791-1793:** fuera de versificación, elimina estos tres versos y los sustituye por un “¡Vete!”

**1801:** sustituye “Vagaroso” por “caprichoso”.

**1805:** sustituye “pues dándole esperanzas sufre enojos” por “pues si tiene un fin soporta enojos”.

**1811-1821:** versos elididos. El principio del soliloquio de Casandra queda eliminado. De nuevo, resta un importante fragmento reflexivo de Casandra sobre su condición de honor y la maldad de sus pensamientos.

**1826-1830:** versos elididos. Sustituye estos cuatro versos por “Al conde le vi turbado”.

**1833:** verso eliminado que reforzaba la congoja del conde.

**1894:** “pero que estaba el veneno” por “pues vio que estaba el veneno”. Lógica corrección de unos versos que al espectador actual chocarían por su construcción sintáctica.

**1621-1625:** Elimina esta quintilla que, simplemente, anuncia el monólogo que está a punto de comenzar el conde Federico.

**1969-1970:** sustituye “tanto que puedo decir / ¡mirad con quién y sin quién!” por “tanto que llego a sentir / que no sé qué soy ni quién”. Nótese que dentro del minuciosísima tendencia de Tato a reconstruir el texto, las quintillas están prácticamente intactas.

**2033:** sustituye “No es posible persuadirme” por “Convencerme no es posible”. Probablemente innecesaria adaptación, víctima de la homogeneización de estilo que Tato imprime a todo el texto.

### Acto tercero

**2040:** sustituye “de quien lo fui” por “y de él fui querida”

**2046-2049:** versos elididos.

**2063:** sustituye “di en inquirir la ocasión” por “quise saber la razón”

**2067:** sustituye “En correspondencia tiene” por “uno frente al otro tiene”.

**2068-2069:** versos elididos. Simplifica la imagen de los espejos que, además, resultaba demasiado elaborada.

**2073:** sustituye “dos cuadras antes” por “desde otro cuarto”.

**2096:** sustituye “de que yo no me certifique” por “que yo no vea y confirme”

**2113-2114:** versos elididos. Se prescinde de la alusión mitológica innecesaria.

**2131-2134:** versos elididos. Innecesarios. También **2137-2140**.

**2156-2160:** versos elididos que se reescriben en un verso de invención propia “preparate a recibirle”.

**2196:** sustituye “ayudar” por “aceptar”. Se cambia el matiz con que Aurora reprocha al Duque su forma de tratarla.

**2216-2240:** versos elididos que Tato rellena con un par de interjecciones de cosecha propia. Así evita la ejemplificación mítica, difícil de seguir, aunque no la recorta enteramente. También **2245-2248**.

**2303:** sustituye “por encarecimiento” por “en afecto o estima”

**2323:** sustituye “la inquietud” por “el vicio”. Tato incide en la antigua, ahora que vuelve de la guerra con el Papa, vida licenciosa del Duque para que quede claro su cambio.

**2343-2344:** versos elididos. Después, sustituye “Llana” por “libre” en **2345**.

**2353-2356:** versos elididos. Evita la referencia mitológica.

**2383:** sustituye “animal” por “roedor”.

**2394:** sustituye “y más si a los hijos llega” por “y más si un hijo tuviera”

**2395-2400:** versos elididos. El fin del diálogo, intrascendente, entre Batín y Ricardo se elimina.

**2449:** “otra Camáldula” por “algún monasterio”.

**2507-2515:** versos elididos. Todos ellos se sustituyen por la reescritura: “cielo, vengo a padecer”

**2520-2521:** versos elididos. Renuncia a la referencia mitológica.

**2535:** “no tiene segura ausencia” por “está seguro en su ausencia”.

**2563-2564:** versos elididos. El anterior se reformula, sustituye “Carlos” por “el Marqués” para guardar la disposición versal del conjunto.

**2571:** sustituye “en satisfacción” por “como disculpa”.

**2573-2574:** versos elididos.

**2600-2601:** sustituye “que me dicen que no hay cosa / que más Casandra regale” por “que me dicen que no hay hombre / que mejor Casandra trate”

**2635:** sustituye “si no estoy castigado, estoy corrido” por “avergonzado estoy y arrepentido”

**2677:** sustituye “no será mío” por “no me tendrá”.

**2707-2711:** versos elididos. Se elimina la intervención del Duque en que avisa a público de que va a tratar de ver si el incesto se ha consumado. Dudo de hasta qué punto esta decisión tiene que ver con la dramaturgia o con una decisión escénica de Pimenta.

**2720:** sustituye “Asegurar pretendí” por “Solo engañar pretendí”.

**2726:** sustituye “que a sus ojos, ni es razón,” por “que consienta una traición”.

**2740-2744:** versos elididos en los que el Duque mencionaba la confesión robada y que no eran necesarios, pues por el contexto se comprende. También en **2756-2759**, donde volvía a repetir, retóricamente, la necesidad de que su deshonra no sea conocida y, por ende, su castigo secreto.

**2814-2815:** versos elididos. De nuevo, la intención parece subsanar el viejo concepto de la subordinación de la mujer al hombre en la pareja y la hombría que descansa en la satisfacción femenina.

**2820-2823:** versos elididos. Ahora que la acción necesita ritmo, porque nos acercamos al final trágico, estos versos parecen eliminados por no tan necesarios para aumentar el ritmo de los acontecimientos. Lo mismo en **2930-2832**, donde se elimina una intervención del Duque que no presenta un avance en la acción. También en **2840-2841**, **2854-2857**.

**2973:** sustituye “ya con la punta la pasa” por “ya el acero la traspasa”. Aclara y, además, evita el juego de palabras escatológico que el texto cobra en nuestro siglo y echaría por tierra el final trágico de la obra.

**2999-3021:** versos elididos. La obra acaba con la muerte de Federico, en su punto álgido, sin explicaciones, sin cerrar las pocas líneas que quedasen abiertas y sin el típico final áureo del gracioso dirigido a público.