



HAL
open science

El casamiento de Aurora. Sobre las relaciones de parentesco en *El castigo sin venganza*, de Lope de Vega

Christophe Couderc

► To cite this version:

Christophe Couderc. El casamiento de Aurora. Sobre las relaciones de parentesco en *El castigo sin venganza*, de Lope de Vega. *Criticón*, 2006, pp.31-44. hal-01916462

HAL Id: hal-01916462

<https://hal.parisnanterre.fr/hal-01916462v1>

Submitted on 8 Nov 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

El casamiento de Aurora. Sobre las relaciones de parentesco en *El castigo sin venganza*, de Lope de Vega

Christophe Couderc

Université de Paris-Sorbonne, Paris-IV

DE UN ERROR METODOLÓGICO

La importancia del casamiento en la Comedia Nueva, que habitualmente se mira como una de sus convenciones más artificiales, no ha merecido en mi opinión la atención que se merece. En trabajos anteriores, me dediqué a mostrar cómo, de forma recurrente, el sistema dramático de la comedia de enredo áureo está al servicio de una lógica dual, de inclusión mediante el casamiento final, a la vez que de exclusión y de expulsión, representada ésta las más de las veces por el no casamiento de uno de los galanes del reparto, mientras otros dos sí se casan en el desenlace. Esta observación me llevó a interpretar esta característica como manifestación de la endogamia, es decir la preferencia por los elementos locales, o por el grupo familiar en que se desarrolla la acción. Sin embargo nada nunca es tan sencillo en el universo de la Comedia Nueva, y al lado de muchos casos en que el desenlace celebra la armonía recobrada a costa de la exclusión del extranjero —a semejanza de lo que dramatiza la tragedia griega—, también se dan casos en que el héroe consigue invertir a su favor este movimiento de enfrentamiento entre el centro y la periferie, y lleva a cabo su propia inclusión en el grupo de la dama con quien él quiere casarse, en particular en la comedia de enredo: en ésta, la preferencia local (endogamia) y/o la exigencia de un matrimonio entre iguales (isogamia) aparece de forma casi sistemática como un horizonte de expectativas que finalmente se halla roto con un desenlace que, de una forma u otra, muestra que le es

posible a un galán, que ni es igual ni es indígena, introducirse en el grupo de la dama por él deseada¹.

Frente a esta disyuntiva, podemos pensar en recurrir a la taxonomía de la Comedia Nueva, y considerar, o mejor dicho postular, que los distintos subgéneros en que se reparte la diversidad del teatro áureo podrían ser el marco de representaciones distintas, o incluso divergentes, de estrategias matrimoniales. Es decir, si, como lo pienso, es cierto que una parte importante del mensaje asociado con el teatro es la representación en las tablas de las estrategias de reproducción, es factible suponer que este mensaje pueda modularse según el destinatario de una pieza determinada, que es al mismo tiempo su destinador: si el público receptor/prescriptor predetermina la conformación de la problemática de la reproducción social, dicha problemática aceptará variaciones en función del tipo de público al que se destina la representación. Ahora bien, si, partiendo del análisis morfológico, pudiéramos definir prácticas matrimoniales (más exacto es decir: representaciones de prácticas matrimoniales) divergentes o antinómicas, pudiéramos inducir, partiendo de esta constatación, que existían distintos públicos para los que el mensaje variaba. Para ser más concreto, si, en el subgénero de la comedia de capa y espada —la forma dramática dominante y hegemónica en la historia de la Comedia Nueva, por lo menos en la primera mitad del siglo XVII—, vemos repetidamente representado el triunfo de la exogamia y la renovación del grupo mediante su apertura —lo que me parece una opinión muy aceptable—, es tentador concluir que estamos frente a la expresión, una de dos: bien de una tendencia en la sociedad de entonces, que se reflejaría en las tablas, bien de un discurso implícito sobre el matrimonio —objeto por otra parte de la preocupación de los moralistas de entonces, que defienden la ortodoxia posttridentina en materia de matrimonio—, discurso destinado a un determinado tipo de público, probablemente el público del corral, donde se mezclan el pueblo y la nobleza de medio pelo. A la inversa, en el caso de comedias (en el sentido lato de piezas dramáticas) cuyo personal pertenece a la alta nobleza o la realeza, podemos ver expresada a menudo en los desenlaces una tendencia marcadamente endogámica, que a su vez, da lugar a una doble interpretación posible: o es el reflejo de las prácticas (sabido es que los grupos de la alta nobleza practican una marcada endogamia para conservar entero su poder, y sabemos también que la familia real da el ejemplo de estas prácticas endogámicas); o bien —segunda lectura—, pudiéramos leer esta repetida presencia de la endogamia como una idealización, mediante la recuperación de los modelos míticos en que abundan las uniones endogámicas, o incestuosas (el incesto es el grado máximo de endogamia) que se asocia muy a menudo con personas de carácter semidivino, que escapan por consiguiente de las humanas leyes.

Por consiguiente, surgen obstáculos para esta lectura sistemática de las prácticas matrimoniales: ¿cómo llegar a decidir lo que predomina en la representación artística: la realidad o su deformación, en el sentido, ora de una caricatura, ora de una idealización? ¿Es exacta por otra parte la premisa de que el público del corral sería menos aristocrático que el público de lugares privados? Y, de ser así, ¿cómo saber si el género de la comedia de capa y espada, con el supuesto de que toda ella fuera exogámica,

¹ Véase Couderc, 2006a.

coincide con dicho público, y lo satisface, mientras que la tragicomedia, o el teatro grave (eso es, con un personal dramático noble) coincidiría con el teatro cortesano, por ejemplo, y propondría siempre soluciones endogámicas? El acercamiento a la estética de la recepción nos lleva pues sobre todo a hipótesis, a puras conjeturas: son muchas preguntas sin respuesta y que todas, creo, nos encaminan hasta este callejón sin salida que es el postulado de la lectura sociologizante de la comedia nueva, la cual supone que todo lo explicaría el perfecto conocimiento de las condiciones materiales que rodean la representación, incluyendo en este caso el conocimiento de las prácticas matrimoniales en la sociedad española del Siglo de Oro. Sobre todo estas preguntas nos revelan que no podemos ni debemos caer en la tentación de la explicación histórica mecanicista, a partir del supuesto de que la realidad social informaría la expresión artística².

En suma, una vez descartada la explicación histórica, por insuficiente, lo lógico, para analizar las alianzas matrimoniales, es orientarse hacia la antropología, para tratar de encontrar un principio de explicación de un sistema en que se asociaran la endogamia y la exogamia —principios que normalmente, según los etnólogos, son incompatibles y excluyentes. Lo que pretendo ahora es aplicar a la tragedia del Fénix una falsilla de lectura con una doble orientación: por una parte un análisis morfológico del sistema dramático, y por otra un examen de las implicaciones colectivas de la organización de dicho sistema en términos de relaciones de parentesco y de estrategia matrimonial³.

EL MATRIMONIO, TEMA ARGUMENTAL
DE EL CASTIGO SIN VENGANZA

La tragedia de Lope *El castigo sin venganza*, cuyo argumento completo es ocioso recordar, tiene como punto de partida el anuncio del casamiento inminente, con Casandra (hija del duque de Mantua), del duque de Ferrara. Éste, que, como confiesa, hasta entonces ha «vivido libremente»⁴, busca dar un heredero legítimo a su estado, aunque ya es padre de un hijo natural (es decir de madre desconocida, o no noble, en una ocasión nombrada Laurencia⁵), Federico, a quien le une un profundo e indiscutible amor. Después de descubrir el duque que su hijo y su joven esposa son amantes, la tragedia termina cuando el duque le ordena a Federico que mate a Casandra, amordazada, cubierta por un velo, atada de pies y manos, es decir sin que pueda saber Federico a quién está matando, pues el duque le ha dicho que se trata de una persona

² El propio Salomon, representante de este escuela para el hispanismo, matizaba mucho el acercamiento que pretende establecer relaciones de homología entre la vida y la literatura. En un artículo (más que artículo es la transcripción de una intervención en un seminario), Salomon escribe: «la comedia telle que l'a conçue Lope joue bien entendu un rôle, elle a une fonction politique dans la cité. Je dis politique au sens aristotélicien là encore, parce que, pour ce genre de théâtre de Lope dont on a tellement dit qu'il avait rompu avec la tradition aristotélicienne, il faut toujours partir d'Aristote et pour la politique et pour la poétique» (Salomon, 1978, p. 52). Del desenlace de *El castigo sin venganza* doy aquí una lectura política, reservando la lectura poética para otro estudio (Couderc, 2006b).

³ Se trata de principios metodológicos que he tenido ocasión de exponer en un artículo anterior (Couderc, 2002).

⁴ «Yo confieso que he vivido / libremente y sin casarme» (Lope de Vega, *El castigo sin venganza*, vv. 165-166, de la edición de Kossoff, por la que citaré en adelante, salvo indicación contraria). No puede ser fruto del azar que Pablo Neruda titulara sus memorias *Confieso que he vivido*.

⁵ *El castigo sin venganza*, v. 2587.

que quiso atentar contra su propia vida. Cumplida la orden, el conde Federico es matado a su vez, después de que su padre le haya acusado públicamente de haber matado a su madrastra porque estaba embarazada y porque veía peligrar sus posibilidades de heredar el título de duque de Ferrara (quien lo mata es el marqués Carlos, deudo de la duquesa de Ferrara, a quien viene acompañando desde Mantua hasta Ferrara, al principio de la comedia). Esta doble muerte constituye la catástrofe, o última peripecia en el sentido estricto (o sea, dramático) de la palabra.

Así como existen muchas comedias cuyo eje argumental es el matrimonio, no pocas comedias trágicas, o tragedias —en el caso de *El castigo sin venganza* no hay ambigüedad, dado que Lope califica tres veces su pieza de «tragedia»— del repertorio áureo se organizan también en torno a una cuestión de alianzas matrimoniales, aunque se trata de un asunto doméstico, que pudiera parecer contrario a la grandeza trágica, pero que también tiene que ver con un caso de honra —lo que quizás justifica la advertencia de Lope en su prólogo cuando dice que ha escrito su pieza «al estilo Español, no por la antigüedad Griega, y severidad Latina»⁶. En realidad, el matrimonio no es una cuestión baladí, ya que la alianza matrimonial tiene inmediatas repercusiones políticas —a nivel de la *polis*—, pues el personal dramático de la tragedia son reyes, príncipes, grandes personajes, de alto linaje, para los que casarse significa dar un heredero para el trono y el Estado. En *El castigo sin venganza* se concede un lugar muy destacado al tema matrimonial, como se advierte desde el primer acto. La relación natural que se establece desde el inicio (e incluso antes, en un momento que pertenece a la prehistoria de la intriga) entre Aurora y Federico se desprende claramente del importante diálogo que mantienen el duque y su sobrina en el acto I, en el mismo momento en que Federico, triste y pensativo, se ha alejado de Ferrara para ir al encuentro de la nueva esposa de su padre. Citaré extensamente el parlamento autobiográfico de Aurora, que coincide con un cambio métrico (pasamos de redondillas a lira de seis versos), para resaltar —si fuera necesario— la importancia funcional y la tonalidad de esta declaración atrevida, como lo anuncia la propia Aurora⁷:

Yo soy, invicto duque, tu sobrina;
hija soy de tu hermano,
que en su primera edad, como temprano
almendro que la flor al cierzo inclina
(cinco lustros, ¡ay suerte
crüel!), rindió la inexorable muerte.
Críásteme en tu casa, porque luego
quedé también sin madre;
tú sólo fuiste mi querido padre,
y en el confuso laberinto ciego
de mis fortunas tristes,
el hilo de oro que de luz me vistes.

⁶ Escribe Lope en el prólogo de su tragedia que fue «escrita al estilo Español, no por la antigüedad Griega, y severidad Latina, huyendo de las sombras, Nuncios y coros; porque el gusto puede mudar los preceptos, como el uso los trages, y el tiempo las costumbres» (*El castigo sin venganza*, ed. Jones, p. 121).

⁷ Sigo la puntuación de Díez Borque en su ed. de *El castigo sin venganza*, más convincente que la complicada de Kossoff.

Dísteme por hermano a Federico,
mi primo en la crianza,
a cuya siempre honesta confianza
con dulce trato honesto amor aplico,
no menos dél querida,
viviendo entrambos una misma vida.
Una ley, un amor, un albedrío,
una fe nos gobierna,
que con el matrimonio será eterna,
siendo yo suya, y Federico mío,
que aun apenas la muerte
osará dividir lazo tan fuerte.
Desde la muerte de mi padre amado,
tiene mi hacienda aumento;
no hay en Italia agora casamiento
más igual a sus prendas y a su estado;
que yo, entre muchos grandes,
ni miro a España, ni me aplico a Flandes.
Si le casas conmigo, estás seguro
de que no se entristezca
de que Casandra sucesión te ofrezca,
sirviendo yo de su defensa y muro.
Mira si en este medio
promete mi consejo tu remedio (vv. 700-735).

Lo que se perfila con los datos contenidos en este parlamento es un equilibrio inicial, o, como habría dicho Reichenberger, un orden instaurado, en la apertura de la comedia, que abre un determinado horizonte de expectativas orientado a un posible final feliz⁸: Federico forma en el inicio de la comedia una pareja estable con su prima Aurora, y ese amor mutuo, nacido en la infancia que compartieron juntos en el palacio ducal, está a punto de trocarse, casi de forma espontánea, en matrimonio. La situación inicial es pues la siguiente, con dos parejas casadas o semicasadas, a las que podemos añadir el marqués Carlos que custodia a Casandra y pronto entra en competición con Federico para obtener la mano de Aurora (indico con el paréntesis su llegada más tardía)⁹:

Situación inicial

A: Duque de Ferrara →	B: Casandra	
C: Federico +	D: Aurora	(← E: Marqués Carlos)

En cambio, al final de la acción, la configuración del sistema dramático sería la siguiente, con dos de los personajes muertos y una duda acerca de si se realizará o no el matrimonio de Aurora con Carlos:

⁸ Véase Reichenberger, 1989, y las observaciones complementarias de Ruiz Ramón, 1978, p. 30.

⁹ Para el esquema relacional de cinco funciones véase Couderc, 2002, 2003, y, ahora, 2006a, pp. 71-78.

Situación final

A: Duque de Ferrara	B: Casandra (†)	E: Federico (†)
C: Marqués Carlos + (?)	D: Aurora	

El proyecto inicial de matrimonio entre Aurora y Federico merece toda nuestra atención. Lo presenta la dama a su tío como una forma de salir del apuro que se le presenta al duque, obligado a casarse por la presión de sus consejeros y del pueblo, preocupados por la falta de sucesor; su propio matrimonio con Casandra es de carácter político, como recapacita el duque hacia el final del acto I, y arruina las fundadas esperanzas de su hijo de ser él algún día duque de Ferrara:

[...] Federico estaba
seguro en su pensamiento
de heredarme, cuyo intento,
que con mi amor consultaba,
fundaba bien su intención,
porque es Federico, Aurora,
lo que más mi alma adora,
y fue casarme traición
que hago a mi propio gusto;
que mis vasallos han sido
quien me ha forzado y vencido
a darle tanto disgusto,
si bien dicen que esperaban
tenerle por su señor,
o por conocer mi amor,
o porque también le amaban;
más que los deudos que tienen
derecho a mi sucesión
pondrán pleito con razón;
o que si a las armas vienen, etc. (vv. 660-679).

Me parece importante subrayar que desde el inicio la preocupación matrimonial es constante en *El castigo sin venganza*, y que es al mismo tiempo una preocupación matrimonial y una preocupación dinástica, en otras palabras, política. Desde el inicio porque ya en la primera secuencia del primer acto, cuando se representan las correrías nocturnas del duque por los barrios bajos de su ciudad, le agua la fiesta la semi-prostituta Cintia, con un discurso moralizador acerca de sus nuevas obligaciones de hombre casado, añadiendo a las consideraciones políticas de los cortesanos antes citadas, la opinión vulgar de que el heredero no puede ser un hijo bastardo: «fuera injusto / ser de un bastardo heredado» (vv. 103-104). Poco antes, en la misma secuencia, el tema matrimonial aparece por primera vez, tratado en otra tonalidad, con la mención burlesca del marido cornudo, en boca de los criados que acompañan al duque (v. 73)¹⁰. Es decir que en la situación de partida de *El castigo sin venganza* el padre se halla sin

¹⁰ Aranda argumenta que «l'un des fils conducteurs de la tragédie est le motif du mari complaisant» (Aranda, 1995, p. 93).

hijo para sucederle, con la particularidad aquí de que existe un hijo, pero se le niega la capacidad de heredar, esencialmente porque es bastardo. Esta situación de falta de sucesor es corrientísima en la Comedia Nueva, tanto en su vertiente más cómica y mecánica, con la comedia de capa y espada, como en la vertiente más grave de muchas comedias tragicómicas o trágicas, donde evidentemente la cuestión tiene un alcance de mayor gravedad. Por ejemplo en la palatina *El perro del hortelano*, de Lope, la preocupación dinástica es importante en el inicio de la comedia para la heroína, la bella y altiva condesa de Belflor, cuyo matrimonio es una cuestión pendiente que despierta todas las atenciones; y también vuelve a aparecer en el tercer acto, con el personaje del viejo conde Ludovico, preocupado por la falta de heredero, y por lo tanto feliz de encontrar en Teodoro (secretario de la condesa) a quien le pueda suceder, lo que le permite a este último casarse con la condesa y resolver el conflicto sin ello insoluble, porque hasta entonces mediaba entre el galán y la condesa un abismo social: es como si, quizás con un poco de malicia por parte de Lope, en una pieza metateatral en más de un aspecto, la cuestión de los linajes amenazados de extinción fuera al mismo tiempo un punto de partida y un resorte dramático decisivo: como si Lope gustara de poner al desnudo las entrañas de la dramaturgia de la Comedia Nueva.

Otro parecido más exacto con la situación de *El castigo sin venganza* tenemos en *La vida es sueño* de Calderón, y, si es certera la convincente hipótesis de Ruano de la Haza de una redacción muy temprana de *La vida es sueño*, bien se podría entender que con su tragedia «al estilo español» Lope haya querido enmendarle la plana a su joven competidor en las tablas¹¹: para limitarme al aspecto que me interesa comentar aquí, también en *La vida es sueño* el viejo rey de Polonia tiene que buscar una solución para la perpetuación del linaje, bien mediante su sobrina Estrella, quien heredaría la corona casándose con su primo Astolfo, duque de Moscovia, bien con la restauración de su hijo legítimo Segismundo, tenido (tanto como Federico en *El castigo*) por incapaz de subir algún día al trono, y por este motivo encerrado hasta entonces en una torre secreta —y el final feliz reúne en una esas dos soluciones, con el casamiento de Segismundo con su prima Estrella¹².

Pero no quiero adentrarme en una comparación por otra parte ya esbozada por la crítica, teniendo en cuenta los posibles ecos que se perciben de la comedia de Lope en la de Calderón (y, sobre todo, a la inversa, de la de Calderón en la de Lope). De momento quisiera detenerme en el casamiento de Aurora, eso es en lo que se suele considerar como secundario, como telón de fondo o pretexto para lanzar la acción, pero que me parece es más que esto¹³. En mi opinión la cuestión dinástica no es secundaria, y constituye más que una pieza menuda del armazón convencional, destinado en general a

¹¹ Las fechas respectivas de las dos comedias permiten suponer una anterioridad de la de Calderón: el manuscrito autógrafa de Lope es de 1631, y *La vida es sueño* hubiera podido escribirse hacia 1630 (véase Calderón, 1994, pp. 8-10, y Ruano, 1992, pp. 18 ss., en part. 44-45; v. también la nota de Kossoff en su ed. de *El castigo sin venganza*, p. 274).

¹² Véase Couderc, 2002.

¹³ Por ejemplo (tomo casi al azar una edición que tengo a mano) así opina Díez Borque: «poco importaba en momentos de tal desenlace el matrimonio de Aurora —como si de cualquiera otra obra suya se tratase (3000 y ss.)— y en verdad que contrasta este paréntesis ligero con la grandeza pretendida del final trágico, pero es teatro de Lope, no lo olvidemos» (Lope de Vega, *El castigo sin venganza*, ed. Díez Borque, p. 80).

exaltar el amor —y esa otra lectura es perfectamente legítima para *El castigo sin venganza* también, donde, a pesar del desenlace trágico, la pintura del amor, en ciernes primero y luego apasionado, entre Casandra y Federico, constituye el verdadero interés dramático de la pieza. Me gustaría pues considerar esta obra desde el punto de vista de la antropología social (o etnología), es decir prestar atención a todo lo que, en esta comedia, se relaciona con las relaciones de parentesco, las cuales constituyen uno de los sistemas simbólicos que conforman y definen una cultura (en este caso la sociedad ficticia de la Comedia Nueva). Me interesaré pues por la trayectoria matrimonial de los personajes principales, como si el objeto de la dramatización no fuera otro que representar las estrategias de reproducción de grupos o de clanes que, por otra parte, pertenecen todos, en esta tragedia, a la capa superior de la nobleza y para los que, por tanto, el matrimonio individual tiene una significación colectiva. La importancia concedida tanto al matrimonio del duque y Casandra como al (posible) casamiento de Aurora con Federico me lleva a considerar como central en *El castigo sin venganza*, como su tema, o asunto, la cuestión de la reproducción de una casa noble con su nombre, sus riquezas, su honor, sus títulos (mientras que el argumento, para retomar una distinción nocional clásica, sería el amor ilegítimo entre Federico y Casandra). El amor de Aurora en estas condiciones es expresión de una fuerza social, y precisamente un elemento patético de la tragedia (y su belleza como tragedia) radica en que Federico se va a alejar de esta senda que le trazan, no acepta someterse a los designios del duque su padre y de Aurora, y va a ser víctima del amor (por Casandra) contra las leyes sociales, negándose a ser un marido de conveniencia, y lanzándose hacia el destino mortífero.

LA SOCIEDAD «À MAISONS»

En esta perspectiva, me va a ser muy útil —así lo espero— una noción que encuentro en Lévi-Strauss, la «casa» (o *maison*). Para el ilustre antropólogo, la casa se define como una «institution: personne morale détentrice d'un domaine composé à la fois de biens matériels et immatériels, qui se perpétue par la transmission de son nom, de sa fortune et de ses titres en ligne réelle ou fictive, tenue pour légitime à la seule condition que cette continuité puisse s'exprimer dans le langage de la parenté ou de l'alliance, et, le plus souvent, des deux ensemble»¹⁴. Me parece aceptable que la sociedad ficticia de la Comedia Nueva sea considerada como una sociedad «à maisons», que se puede identificar, «quand les unités de base de la structure sociale sont strictement hiérarchisées, et quand cette hiérarchie distingue aussi les membres individuels de chaque unité selon l'ordre de naissance et la proximité par rapport à l'ancêtre commun»¹⁵, lo que no tiene nada de extraño si consideramos que estamos frente a un

¹⁴ Lévi-Strauss, 1979, pp. 151-152.

¹⁵ Lévi-Strauss, 1979, p. 158. Otra definición de esta noción empleada por los historiadores de la Edad Media sería la siguiente: «La casa en el mundo cristiano también se entiende como un grupo de descendencia con un carácter agnaticio, donde la primogenitura es el rasgo dominante» (Motis Dolader, 2003, p. 75, nota 73). En el *Diccionario de Autoridades*, *casa* «se llama también la descendencia o linage que tiene un mismo apellido, y viene de un mismo origen» (citado por Barbazza, 2000, p. 121). Véase toda la parte final de este último libro, «Les groupes sociaux, la parenté et l'alliance», pp. 187-259, y la conclusión: «l'individu n'est rien en-dehors du groupe familial. Contrairement aux valeurs qui sont généralement les nôtres aujourd'hui, ce

teatro eminentemente aristocrático¹⁶. En cuanto a las alianzas matrimoniales, la casa funciona como un ente vivo capaz de planificar una estrategia, a favor siempre de su máximo interés posible, y eventualmente a expensas de los deseos individuales de los actores de la lógica reproductiva. En otras palabras, la casa es una magnífica herramienta en manos del papa de la antropología estructuralista, porque permite explicar desde una lectura funcionalista los comportamientos individuales. El postulado implícito de la aproximación de Lévi-Strauss (y quizás de toda la antropología moderna) es que las acciones humanas tienen una significación, aun cuando esta significación pueda quedar oculta a la conciencia de los mismos actores de esta realidad. En el universo de la poesía, esta coherencia de la obra, que parece obedecer a un designio, es más fácil de postular, no tanto porque sí entonces existe un creador, sino porque el discurso es producto del artificio y no de la naturaleza, en la que podríamos negar que se dé una coherencia inteligible; sabido es que ya en la *Poética* Aristóteles se vale con este propósito de la oposición entre historia y poesía para contraponer lo particular (lo histórico) y lo universal (lo poético), es decir lo sistematizable.

Los análisis de Lévi-Strauss permiten entender cómo, tanto en la sociedad ficticia de la Comedia Nueva como en las sociedades reales estudiadas por los antropólogos o los sociohistoriadores, la estrategia matrimonial puede determinar la elección del cónyuge, sin tener en cuenta la preferencia individual de los interesados, o, por qué no, teniendo en cuenta esta preferencia. La cita siguiente es esclarecedora, como método, y como diagnóstico para su aplicación al teatro áureo: «Dans les sociétés “à maisons”, et contrairement à ce que les ethnologues observent ailleurs, les principes de l'exogamie et de l'endogamie ne sont pas non plus mutuellement exclusifs. [...] le mariage exogamique sert à capter de nouveaux titres, le mariage endogamique à empêcher qu'une fois acquis, ils ne sortent de la maison. Il est donc de bonne stratégie d'utiliser concurremment les deux principes, selon le temps et l'occasion, pour maximiser les gains et minimiser les pertes. De la même façon, les maisons européennes ont toujours associé deux pratiques: celle du mariage au loin, et celle du mariage au plus près»¹⁷.

Este texto nos habla de estrategia, de conquista de bienes ajenos, de preservación de la hacienda, de preocupación por perpetuar un linaje, sin que se pueda adscribir a una persona en concreto una intención voluntaria de realizar una buena operación. Y me parece que este mismo criterio pragmático y funcional puede ser muy rentable para interpretar los comportamientos de los individuos que vemos vivir en el tablado, cuando lo que está en juego con el casamiento es, como en *El castigo sin venganza*, un linaje y un «Estado», es decir cuando detrás de los individuos está un colectivo social, llamémoslo clan, tribu, familia, linaje, o casa. Merced a la duplicación de las parejas dama/galán —aquí las dos damas del reparto, Casandra y Aurora, en torno a las que se construye el sistema dramático—, es posible concluir la acción de una comedia con un

ne sont pas les destins individuels qui importent à cette époque-là, mais le destin des familles» (Barbazza, 2000, p. 268).

¹⁶ Lévi-Strauss cita aquí a Elias, *La Société de cour*: «L'*Astrée* est un roman de la noblesse [...]. C'était toujours et c'est encore la première question qu'un noble pose à un autre noble à l'occasion d'une rencontre: “À quelle maison, à quelle famille appartenez-vous?”. Selon la réponse, on lui assigne une place déterminée dans la hiérarchie» (Lévi-Strauss, 1979, p. 158, nota).

¹⁷ Lévi-Strauss, 1979, pp. 159-160.

desenlace que satisfaga tanto la aspiración individual del deseo amoroso como el interés superior de la casa, del linaje, lo que significa que el actante principal de estas piezas no es el héroe, ni la heroína, sino la totalidad del cuerpo social, la Casa. Para ser más exacto, la duplicación de la pareja casada al final puede permitir que se articule en el seno de una misma comedia dos discursos antinómicos. Aclararé lo que quiero decir con el ejemplo de una comedia de Lope cuyo título es ya todo un programa, *El poder vencido y el amor premiado* (fecha en 1610-1620 por Morley y Bruerton). En esta comedia, donde se dramatiza el tópico de la oposición entre corte y aldea, el rey se casa «lejos», como diría Lévi-Strauss, con una prometida de un rango social compatible con un linaje real, mientras que su joven hermano se casa «cerca», con Celia, una dama de su propia tierra, a pesar de que inicialmente el rey —y es el motor del enredo— desea seducir a la tal Celia. Con el doble matrimonio final, al mismo tiempo exogámico y endogámico, la interferencia entre el poder y el amor se resuelve tanto a favor de una potencia como de otra, aunque el título parece dar la ventaja al amor: en una lectura superficial es exacto que el «poder», asociado con el deseo injusto y tiránico del rey (es un «drama del poder injusto», como diría Ruiz Ramón) hacia la dama de su hermano, es perdedor, pero si damos a la palabra «poder» una significación algo más amplia, como interés superior de la comunidad de que son miembros los individuos, vemos que tanto el amor como el poder son vencedores, lo que a su vez garantiza un final feliz. Y, en términos de estrategia matrimonial, se trata de una perfecta aplicación de la frase de Lévi-Strauss, con el hermano pequeño que se queda en su comunidad de origen, mientras que el primogénito concluye a favor de su propio linaje una alianza con una heredera rica y potente.

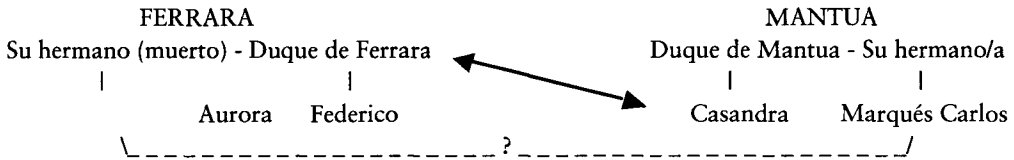
Volviendo a *El castigo sin venganza* y al diálogo entre Aurora y su tío el duque, la situación inicial es muy parecida a la del desenlace de *El poder vencido*, y a la descripción de Lévi-Strauss para la «maison»: para el duque de Ferrara también se trata de maximizar las ganancias y minimizar las pérdidas, lo que explica su hiperbólica exclamación de júbilo, como respuesta al parlamento antes citado de su sobrina:

Dame tus brazos, Aurora,
que en mi sospecha y recelo
eres la misma del cielo,
que mi noche ilustra y dora.
Hoy mi remedio amaneces, etc. (vv. 736-740).

El duque tiene interés en que el patrimonio (nunca mejor dicho: la «hacienda» que Aurora heredó de su padre, el hermano del duque) de su sobrina se quede en su propia casa, lo que ocurrirá si ella se casa con Federico. El cálculo de Aurora y de su tío garantiza pues una circulación restringida de las mujeres: éstas entran en Ferrara pero

no salen¹⁸. Se trataría de un matrimonio claramente endogámico, entre primos muy cercanos (son primos hermanos), y que lindaría con el incesto¹⁹.

Mientras tanto, ¿qué pasa en Mantua? Allí la situación familiar es perfectamente simétrica con la de Ferrara, con dos primos hermanos (Casandra y Carlos) que también están en posición de participar en un intercambio matrimonial, sin que para ellos, en ningún momento se contemple una unión matrimonial endogámica:



Creo que salta a la vista la anomalía fundamental, no del esquema mismo, sino del dinamismo de la acción que se pone en movimiento a partir de él. Quiero decir que se percibe muy bien, a partir de la perfecta simetría de la repartición de los personajes, que el matrimonio del duque atropella las leyes biológicas, y que su joven esposa, cualquiera que sea su edad real, pertenece a otra generación, la misma que Carlos, Aurora y Federico (y por tanto, a la inversa, es natural el enamoramiento mutuo con el hijo del duque)²⁰. La simetría también deja percibir que se perfilaba como solución espontánea y exogámica el intercambio recíproco de las hermanas, si consideramos que Aurora y Casandra son, en términos de relaciones de parentesco, «hermanas clasificatorias» respectivamente para Federico y Carlos, lo que significa que en un sistema que practicara la exogamia pesaría sobre ellas un tabú, para los varones de su grupo, como sobre todas las mujeres del grupo de origen²¹. El grano de arena en el engranaje es la condición de bastardo del hijo del duque, que no puede heredar el título de su padre.

¹⁸ «Pour analyser un système de parenté, il faut décrire la manière dont les hommes échangent des femmes. Brutale en apparence, cette formule de Claude Lévi-Strauss ne doit pas produire l'impression qu'elles sont des objets purement passifs; elle ne s'applique qu'à un certain niveau d'intelligibilité ou d'artifice et ne préjuge pas des comportements et des rapports de pouvoir effectifs» (Barthélémy, 1985, p. 127).

¹⁹ Me parece que quien ha señalado más claramente esa dimensión endogámica del enlace previsto entre Federico y Aurora es María Aranda (véase Aranda, 1995, pp. 91-92). Recuerda Motis que «la Iglesia califica de incesto la unión con la prima por parte paterna (hija del hermano del padre)», lo que es exactamente el caso de Federico y Aurora, hijos de dos hermanos (Motis Dolader, 2003, p. 74). Recuerda el mismo historiador algo que puede servir para nuestra tragedia, ambientada en el siglo xv: «el término familia es impreciso y confuso, además de que apenas aparece en la documentación medieval, frente al concepto de parentesco referido a un conjunto de relaciones sociales que constituyen un sistema» (p. 74, n. 68).

²⁰ En la fuente italiana que Lope maneja, la *novella* de Bandello, la joven esposa del marqués de Ferrara se queja de que su padre la engañó con la promesa de que iba a casarse con el hijo del marqués, el conde Ugo, y no con el padre. Por otra parte en la comedia los criados Batín y Lucrecia explicitan esta posibilidad frustrada, después del primer encuentro de sus amos (véase al respecto D'Agostino, 1985, pp. 44-45).

²¹ De pasada notaremos que esta obra ilustra muy claramente que en la sociedad ficticia de la Comedia Nueva (y también seguramente en la realidad pasaba lo mismo) el sistema de las alianzas es patriarcal (la descendencia se define por el lado paterno y no se concede importancia a la madre), lo que explica la ausencia de las mujeres, porque no tienen ni voz ni voto, y la residencia de los esposos es virilocal, pues se sobreentiende que, casados Federico y Aurora, se quedarían en Ferrara, mientras que queda explicitado a lo largo de la obra que la hija del duque de Mantua ha abandonado su patria para vivir en Ferrara.

Federico es susceptible de encontrarse pronto marginado, y la imperfección de su linaje hace de él el punto flaco del sistema, y le obliga a su padre a encontrar una solución doblemente perversa, como contraria a las leyes de la naturaleza (su propio casamiento con Casandra, que va en contra de la sucesión de las generaciones, y en contra de su propio gusto por el libertinaje), y contraria a la ley fundadora de la cultura de la prohibición del incesto (Federico y Aurora), que se expresa en las limitaciones impuestas a los matrimonios endogámicos.

También nos podemos preguntar por fin si se debe del todo a la casualidad el que Carlos acompañe a Casandra desde Mantua a Ferrara. Naturalmente, el enamoramiento de Carlos y Aurora es fortuito, tiene todas las explicaciones posibles²², y se inscribe perfectamente en la evolución de la intriga (en particular porque Aurora, viéndose desdeñada por Federico, acepta las galanterías de Carlos). En el plano de la intriga, todas las garantías están presentes para hacer aceptable, es decir verosímil, el matrimonio final entre Aurora y Carlos. Pero ello no quita que el desenlace al que llega finalmente la acción choque con el proyecto inicial del duque, ya que lo que se realiza entonces es un intercambio de mujeres: una mujer de Ferrara contra una de Mantua. Más aún, el perdedor es Ferrara porque, muerta Casandra, no le ha reportado ningún beneficio al duque. De una situación atada y bien atada, con que soñaba el duque, y en la que su sobrina hubiera aportado su hacienda —copiosa— y sus títulos al casarse con su hijo bastardo, es decir una situación de endogamia perfecta, en la que el interés dinástico superior se hallaría favorecido, hemos pasado a una situación en que peligra la perpetuación del linaje del duque envejecido y solitario, pues es muy probable que Aurora se va a marchar a Mantua con el Marqués. Al respecto añadiré una última observación. En una primera redacción del texto, el duque proponía a su sobrina que se casara con él en vez de irse para Mantua:

Aurora, qualquieres Mas [antes *Marques*]
ser Duquesa de Ferrara
o [¿quizás *u?*] yr a Mantua con Carlos²³.

A la luz de lo dicho anteriormente, me parece que estos versos no son tan sorprendentes, es decir vienen como una consecuencia espontánea de la situación matrimonial de la casa de duque: el sentimiento es una cosa, y el matrimonio otra. Es la fuerza de la casa la que se expresa por la boca del duque cuando le propone a su sobrina que se case con él: así recuperaría el *manque à gagner* que representa el intento frustrado de enlazar a Federico con Aurora y su cuantiosa hacienda. Sin entrar en más detalles para comentar un desenlace muy ambiguo, diré para concluir que el final de tragedia que elabora Lope es aterrador no solamente en el plano poético, es decir debido a la carga patética que supone un espectáculo sangriento (con la doble muerte-sacrificio, y el

²² Hasta se preocupa Carlos, como perfecto caballero, de responderle a Federico que se permitió galantear a su prima después de haber notado que él se apartaba de ella, y que en suma tenía vía libre: «[...] a Aurora he servido en fe / de no haber competidor, / [...] / Bien sabéis que nunca os vi / servirla [...]» (*El castigo sin venganza*, vv. 2172-2178).

²³ *El castigo sin venganza*, vv. 3000-3002 (cito por la ed. de Kossoff, con la variante a pie de página, de que me ocupo en Couderc, 2006b).

consecuente «descubrimiento», o «apariencia» de los últimos versos, cuando el duque corre la cortina para que se contemplen los dos cadáveres de Federico y Casandra²⁴); el sentimiento de desolación y de soledad del duque responde también a una situación social en que peligra no solamente un individuo, sino, a través de él, todo el grupo social que encabeza. Por este motivo me parece necesario hacer una lectura política de *El castigo sin venganza*, al lado de la otra, necesaria también, es decir la lectura poética.

Referencias bibliográficas

- ARANDA, Maria, *Le galant et son double. Approche théorique du théâtre de Lope de Vega dans ses figures permanentes et ses structures variables*, Toulouse, PUM, 1995.
- BARBAZZA, Marie-Catherine, *La société en Nouvelle-Castille. Famille, mariage et transmission des biens à Pozuelo de Aravaca (1580-1640)*, Madrid, Casa de Velázquez, 2000.
- BARTHÉLÉMY, Dominique, «La parenté», en *Histoire de la vie privée*, dir. Georges Duby, Paris, Seuil, 1985, pp. 96-161.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *La vida es sueño*, edición, introducción y notas de José M. Ruano de la Haza, Madrid, Castalia (Clásicos Castalia, 208), 1994.
- COUDERC, Christophe, «Des stratégies matrimoniales dans la comedia espagnole du XVII^e siècle», en *Famille, Pouvoirs, Solidarités. Domaines méditerranéen et hispano-américain (XV^e-XX^e siècles). Actes du colloque international de l'Université de Montpellier III (14, 15 et 16 décembre 2000)*, eds. M. C. Barbazza y C. Heusch, Montpellier, Université de Montpellier III/ETILAL, 2002, pp. 265-284.
- , «Sobre el sistema dramático de *El acero de Madrid*», en «*Estaba el jardín en flor*». *Homenaje a Stefano Arata, Criticón*, 87-88-89, 2003, pp. 189-199.
- , *Galanes y damas en la Comedia Nueva. Una lectura funcionalista del teatro español del Siglo de Oro*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert (Biblioteca Aurea Hispánica, 23), 2006a.
- , «Guardando respeto a Aristóteles: en torno a los versos tachados por Lope al final de *El castigo sin venganza*», en *El Siglo de Oro en escena. Homenaje a Marc Vitse*, eds. O. Gorsse y F. Serralta, Toulouse, PUM/Consejería de Educación de la Embajada de España en Francia, 2006b, pp. 227-234.
- D'AGOSTINO, Alfonso, «Un peccato di fantasia: lettura del *Castigo sin venganza* di Lope de Vega», *Quaderni di letteratura iberiche e iberoamericana*, 3, 1985, pp. 27-59.
- LÉVI-STRAUSS, Claude, *La Voie des Masques*, Paris, Plon, 1979.
- MOTIS DOLADER, Miguel Ángel, «Moral sexual y estrategias matrimoniales en el mundo judío medieval en la Península Ibérica», en *Matrimonio y sexualidad. Normas, prácticas y transgresiones en la Edad Media y principios de la Época Moderna*, Dossier de los *Mélanges de la Casa de Velázquez*, coord. M. Charageat, *Nouvelle série*, 33, 1, 2003, pp. 65-112.
- REICHENBERGER, Arnold G., «The uniqueness of the *Comedia*», *Hispanic Review*, 27, 1959, pp. 303-316 (versión española: «La singularidad de la Comedia», en *Lope de Vega: el teatro I*, ed. A. Sánchez Romeralo, Madrid, Taurus, 1989, pp. 63-78).
- RUANO DE LA HAZA, José María, *La primera versión de «La vida es sueño», de Calderón*, Liverpool, Liverpool University Press, 1992.
- RUIZ RAMÓN, Francisco, *Estudios de teatro clásico y contemporáneo*, Madrid, Fundación Juan March/Cátedra, 1978.

²⁴ «En tanta / desdicha aun quieren los ojos / verle muerto con Casandra», dice el Duque, y la acotación indica: «*Descúbralos*» (vv. 3009-3011+).

SALOMON, Noël, «Pour une sociologie de la *comedia* lopesque: recherche d'un "modèle"», *Cahiers de l'Université de Pau et des Pays de l'Adour*, 4 [1978], pp. 41-59.

VEGA, Lope de, *El castigo sin venganza*, ed. C. A. Jones, Oxford, Pergamon Press, 1966.

—, *El castigo sin venganza*, edición crítica de José María Díez Borque, Madrid, 1987.

—, *El perro del hortelano. El castigo sin venganza*, ed. David Kossoff, Madrid, Castalia, 1970.

*

COUDERC, Christophe, «El casamiento de Aurora. Sobre las relaciones de parentesco en *El castigo sin venganza*, de Lope de Vega». En *Criticón* (Toulouse), 97-98, 2006, pp. 31-44.

Resumen. En la tragedia, la condición social de los personajes implica que sus acciones tengan repercusiones políticas, es decir dinásticas cuando se trata de las alianzas matrimoniales en que están involucrados: ello es patente en *El castigo sin venganza*, donde son constantes las alusiones al tema matrimonial, así como las alusiones a las relaciones de parentesco que unen a los distintos protagonistas. Este artículo es un intento de aplicación de una falsilla de lectura de origen antropológico a la tragedia de Lope, con la ambición de explicitar el alcance y las implicaciones de las decisiones matrimoniales de los distintos personajes. El concepto de «sociedad de casas» propuesto por Lévi-Strauss permite leer la acción de la obra a la luz de las estrategias de reproducción social que se ventilan, y cuya conclusión es trágica no sólo en el plano patético, sino en términos políticos, ya que el desenlace cierra la acción con una situación política en que el Estado de Ferrara carece de descendiente capaz de subir al trono, después de la muerte de Federico y después de la partida de Aurora, que se marcha para casarse en Mantua.

Résumé. Dans la tragédie, la condition sociale des personnages associe à leurs actions des conséquences politiques, c'est-à-dire, en ce qui concerne le mariage, dynastiques; or le thème matrimonial est constamment présent dans *El castigo sin venganza*, associé qu'il est au duc de Ferrare mais aussi à sa nièce, Aurora, tout comme sont présentes les relations de parenté qui unissent les différents personnages. On tente ici de soumettre la tragédie de Lope *El castigo sin venganza* à une grille de lecture d'origine anthropologique, afin d'expliquer la portée et les implications des choix matrimoniaux des différents personnages. Le concept de «société à maisons» de Lévi-Strauss permet de lire l'action de la pièce à la lumière des stratégies de reproduction qui y sont mises en œuvre: la conclusion de la pièce est tragique sur le plan pathétique mais aussi en termes politiques, l'État de Ferrare se trouvant au dénouement dépourvu d'une descendance que le duc avait envisagé d'avoir avec sa nièce Aurora, une fois son fils bâtard Federico éliminé.

Summary. In tragedy, the social status of the characters gives to their actions political consequences, that is to say, as far as marriage is concerned, dynastical ones. Yet in *El castigo sin venganza* the matrimonial theme is constantly present, associated with the Duke of Ferrara but also with his niece, Aurora. The kinship relations are present in the same way. This study focuses on *El castigo sin venganza* with an anthropological perspective, in order to explain the impact and implications of the matrimonial choices made by the different characters. Levi-Strauss' concept of a "society of houses" (*société à maisons*) permits a reading of the play's action in the light of the strategies of reproduction that are implemented: the conclusion of this being tragic on a pathetic level but also in political terms. Indeed at the dénouement, the state of Ferrara has not the dynastic descent the Duke had contemplated to have with his niece Aurora, once his illegitimate son Federico eliminated.

Palabras clave. Aproximación antropológica. *El castigo sin venganza*. Matrimonio. Tragedia. VEGA, Lope de.