

## *El castigo sin venganza*

Obra de Lope de Vega, conservada en un manuscrito de la Public Library de Boston (Coll. Ticknor, D. 174.19) que lleva la siguiente data: “Laus Deo et M.V. En Madrid, primero de agosto de 1631. Frey Lope Félix de Vega Carpio [rúbrica]”. Hay una sola nota de censura, a cargo de un revisor habitual (Vargas Machuca), que vertió muchos elogios hacia la veracidad de la extraña historia, su ejemplaridad y su respeto hacia los protagonistas. Sin embargo, hay que destacar que se trata de una licencia de representación muchos meses posterior a la fecha en que la concluyera Lope:

Véala Pedro de Vargas Machuca.

Este trágico suceso del duque de Ferrara está escrito con verdad y con el debido decoro a su persona y las introducidas. Es ejemplar, y raro caso. Puede representarse.

Madrid, 9 de mayo 1632.

Pedro de Vargas Machuca. [rúbrica] [f. 58r]

Beata Baczyńska (quien cree que *El castigo sin venganza* pudo ser “una respuesta de Lope a los acontecimientos que acompañaron el polémico estreno en 1630 de *De un castigo dos venganzas*”, de Montalbán, a quien se acusó de plagiar otra obra de Villaizán) ha recordado que ya Juan Manuel Rozas señaló “como curioso (y anómalo) que entre la fecha de la terminación de la comedia (el autógrafo está datado el 1 de agosto de 1631) y la de la censura (9 de mayo de 1632) pasasen nueve meses” [2010: 267].

Por otra parte, hay que recordar que en el prólogo a la edición de 1634 de *El castigo sin venganza*, Lope dejó escrito que “esta tragedia se hizo en la corte sólo un día por causas que a vuestra merced le importan poco” y que “dejó entonces tantos deseosos de verla, que los he querido satisfacer con imprimirla”. Se pregunta también Baczyńska: “¿Se representó en la Villa y Corte sólo un día? ¿O es que Lope se refiere a una representación única en palacio?” [ibíd.]. Posiblemente, explica la investigadora, fueron razones comerciales las que motivaron tanto el retraso en el estreno de la gran tragedia de Lope como los misteriosos problemas que desliza en su versión impresa.

Sin embargo, un estudio en profundidad del caso (basado sobre todo en el análisis del manuscrito autógrafo) sugiere que pudo haber otro tipo de razones que jugaran un papel importante en las extrañas circunstancias que rodean la composición, estreno e impresión de *El castigo sin venganza*. En nuestra opinión, la carga política que encerraba pudo motivar algún tipo de censura [Urzáiz, 2014b].

Cabe señalar que además del estreno madrileño de la primavera de 1632, se documentan representaciones de *El castigo sin venganza* el 3 de febrero de 1633 y el 6 de septiembre de 1635, ambas en Palacio, la última de ellas a modo de homenaje póstumo a un Lope que había muerto diez días antes.

Según una concisa hipótesis, el argumento de *El castigo sin venganza* admite una lectura en clave de crítica política, a través de alusiones veladas a acontecimientos incómodos, bien del pasado (el oscuro final del príncipe don Carlos, hijo de Felipe II, como sostenía Gerald Wade [1976]), bien contemporáneos (las andanzas amorosas del propio Felipe IV, en opinión de Edward Wilson [1963]). La vinculación entre el tema de la obra de Lope y el del don Carlos histórico interpretado por la literatura pudo haber sido detectada por la censura de la época, que habría obstaculizado su normal desarrollo escénico.

Pero son muchas las voces críticas que se han alzado frente a esa hipótesis. Ya Rennert y Castro, los pioneros biógrafos de Lope, habían desligado de la acción de la censura los problemas escénicos que sufrió *El castigo sin venganza* en el siglo XVII: “No creemos que [...] la comedia fuese nunca prohibida [...] lo más probable es que la supresión se debiera a cualquiera de las causas que diariamente surgían en la vida del teatro” [1919: 332]. Aunque no hay ningún dato concreto que la avale, esa hipótesis ha sido secundada por otros varios estudiosos; por ejemplo, Felipe Pedraza especula con la posibilidad de que las rencillas entre los actores motivaran esos problemas, que él desvincula absolutamente de censura alguna:

Estas enigmáticas palabras acerca de la suspensión de las representaciones han llevado a pensar que la obra contenía veladas alusiones a acontecimientos que se quisieron silenciar. Se han apuntado las coincidencias que existen entre la trama de *El castigo...* y el mito de don Carlos, hijo de Felipe II; otros han creído ver una crítica a las andanzas nocturnas del joven Felipe IV... El crédito que merecen estas especulaciones es bien escaso. La obra no tuvo ningún tropiezo con la censura, se pudo imprimir en Barcelona sin obstáculo alguno (en Castilla no se concedía en ese momento permiso para la edición de comedias ni novelas) y se representó tres años después en palacio, sin que hubieran cambiado las circunstancias personales del monarca ni la situación política. Probablemente, las causas que importan poco al lector fueron los conflictos y disputas entre la gente de la farándula, que dieron al traste con la permanencia en cartel de una obra estrenada con éxito. [2008: 179-180]

Pero quien más tajantemente se ha pronunciado a este respecto (aunque sin aportar tampoco documento ni dato alguno) es David Kossoff, autor de una edición muy difundida de *El castigo sin venganza*, donde llega a afirmar que era absolutamente normal que *El castigo sin venganza* se hubiera representado una sola vez, porque era lo habitual en la época:

En cuanto a representarse la comedia “solo vn día”, críticos inteligentes se han dejado llevar por especulaciones sin fundamento. Wilson, pensando en las dificultades que a un escritor oponía la censura en la época de Felipe IV, si criticaba la vida disoluta de cualquier jefe de estado, parece creer que hubo una supresión [...] En suma, cuando Lope dice “sólo un día”, se expresa en términos de la representación o dos representaciones que pudieron sumarse a la única

realizada. Quiere decirse que no hay fundamento alguno para pensar en prohibiciones ni supresiones.. [Kossoff, 1970: 34-35]

Otro reciente editor de *El castigo sin venganza*, Alejandro García-Reidy se alinea también con ese planteamiento, a veces con argumentos prudentes (“Aunque se han propuesto razones de censura o de presiones por parte de los enemigos del Fénix, lo cierto es que carecemos de noticias que aclaren definitivamente esta cuestión”), incluso con alguna observación razonable (“Lo cierto es que no sabemos en qué fecha Vallejo presentó el manuscrito para obtener la licencia”)<sup>1</sup>, pero en general se limita a asumir la idea de que todo es normal en este caso, ya que los permisos a veces tardaban “muchos meses” en llegar y no solían ser tan elogiosos como éste de su amigo Vargas Machuca, que “no induce a pensar que la obra tuviera problemas de censura” [2009: 79 y 46-47].

El argumento de la normalidad del plazo de revisión ya había sido esgrimido también por Kossoff, en su respuesta al filólogo holandés Frans Adolf van Dam, el primero que editó *El castigo sin venganza* tomando como base el texto del autógrafo:

La “tardanza” [en conceder la licencia] no es sino una conjetura de van Dam. Nadie sabe cuándo Vargas Machuca recibió el manuscrito. Los ocho meses que median entre su firma y fecha y las de Lope son plazo mucho más largo que los doce días correspondientes a *El marqués de las Navas* o los seis días invertidos para *El sembrar en buena tierra*, pero esos mismos ocho meses son apenas tiempo en comparación con los diecisiete meses entre fecha y firma de Lope y las del censor, y los veinte meses que corrieron hasta recibir la licencia para representar *El cuerdo loco*. Y en el caso de *Carlos V en Francia* pasaron dos años y medio. En suma, no parece que hubiera una dilación anormal en despacharse la licencia de *El castigo*. [Kossoff, 1970: 33]

Esos ejemplos, aunque ciertos, son más bien excepcionales y abonan, además, la tesis de la anomalía: véanse las fichas CLEMIT respectivas para comprobar cómo fueron los procesos de censura de *El cuerdo loco* y *Carlos V en Francia*, ambos muy problemáticos. En todo caso, poco aporta hacer ver que no hay nada raro en que la licencia de *El castigo sin venganza* tardara nueve (que no ocho) meses en llegar sólo porque otras tardaron mucho más. En este sentido, creemos mucho más razonable la afirmación de Juan Manuel Rozas: “No importa que otras obras tardaran más en obtener el permiso, porque muchas tardaron mucho menos, incluso una semana” [1987: 165]; y mucho menos de una semana, podríamos añadir, en tantísimos otros casos.

García Reidy, además de hacerse eco de opiniones precedentes, desliza también alguna hipótesis de su cosecha, pero igualmente indemostrada: partiendo

---

<sup>1</sup> Como ya advirtiera Dixon, quien coincidía también con las tesis de Kossoff, “en realidad, toda especulación es ociosa, ya que no sabemos cuándo se pidió la licencia” [1989: 57].

de la base de que “es imposible determinar hasta qué punto es cierta la afirmación del Fénix [de que se hizo sólo un día en la Corte]”, unida al hecho de que “la compañía de Vallejo siguió representando en la Corte durante los meses de junio y gran parte de julio y a finales de este mes se trasladó a Valencia, donde estuvo representando durante los siguientes cinco meses”, se anima a afirmar que “es verosímil suponer que Vallejo pudo representar *El castigo sin venganza* en la capital del Turia” [2009: 47]. Sin negar la verosimilitud de la suposición, advertimos que este argumento parte de la premisa de negar la veracidad de las palabras de Lope porque son indemostrables, al mismo tiempo que da como verosímil la suposición contraria (no demostrada ni sostenida por nadie). Pero ¿por qué afirmaría Lope algo así en el prólogo de *El castigo sin venganza*, en caso de no ser verdad? Incluso asumiendo la hipótesis de que fuera mentira, nos parece más interesante preguntarse por las razones que le llevaron a proclamarlo a los cuatro vientos: ¿qué pretendía con ello el Fénix, quien no daba puntada sin hilo?

Es precisamente el contexto literario, con sus textos y paratextos (prólogos, dedicatorias, aprobaciones, censuras...), y los mensajes y alusiones contenidos habitualmente en ellos, el que puede explicar lo ocurrido con *El castigo sin venganza*, una obra ubicada en un momento crucial para Lope en su reivindicación personal frente a la pujanza de los que llamaba “pájaros nuevos”, los jóvenes poetas que empezaban a desplazarle. Fue también Juan Manuel Rozas quien supo ver *El castigo sin venganza* como “el manifiesto poético y preciso contra esos nuevos dramaturgos y en especial contra Calderón”, al mismo tiempo que detectó que algún trasfondo peculiar se oculta en sus peripecias escénicas y editoriales:

Interesaba mucho a Lope darla a conocer cuanto antes, por lo que, conociendo sus habilidades ante la censura de comedias y libros —en esa época encuentra *casualmente* como aprobantes a sus mejores amigos, empezando por Valdivielso— resulta en este caso pertinente el tener en cuenta el retraso de la censura en casi un año. [1987: 165]

Rozas sí que atisbaba claras motivaciones censorias en la paralización de su recorrido por los escenarios, aunque él también creía poco probable que fueran de tipo político:

[Los críticos] han sospechado, no sin fundamento, problemas de censura para el texto. Y los han achacado al argumento de la obra: porque reflejaba el tema del príncipe don Carlos y Felipe II; porque presentaba y criticaba la inmoralidad de un poderoso [...] Estas explicaciones, en parte desmontadas por Kossoff, no han convencido definitivamente a nadie. Todo censor culto de la época sabía que la obra no reflejaba el tema de don Carlos, sino que procedía, directa o indirectamente, de una novela de Bandello [...] La posible censura a un poderoso, tema que verdaderamente existe en la obra, como mostró Wilson, no parece ser la causa del conflicto con la censura, pues se guarda el decoro para la grandeza, se sigue un texto no inventado por Lope, se desarrolla fuera de España, y no es más

grave lo que se dice, siendo tragedia, que lo que hay en otros dramas del siglo XVII. [Rozas, 1987: 166 y 182]

Rozas advirtió que la difusión de *El castigo sin venganza* “presenta cuatro anomalías, o al menos cuatro rasgos específicos, más que sorprendentes vistos en conjunto, si la comparamos con la circulación que tuvo en general el teatro de Lope [...] Ninguna obra de Lope presenta en su circulación estos caracteres tan llamativos y aun misteriosos” [1987: 165-166]. En efecto, la clave es el cúmulo de rarezas vistas en su conjunto: el hecho de que la representación “se hizo solo un día, por causas que importan poco”; los nueve meses trascurridos desde la conclusión del autógrafo hasta que se autorizó; la publicación en una edición suelta que hubo de imprimir “en Barcelona, lejos de la censura de Castilla, algo inusual en él, apareciendo con una aprobación verdaderamente apologética”; y el famoso lema *Cuando Lope quiere, quiere*, que se refiere al mérito de la obra y es cosa del impresor, pero que resulta asimismo alusiva “a una intención especial del autor al escribirla”:

Tendremos, pues, que buscar otro conflicto más concreto y real que explique esas cuatro anomalías o especificidades en la circulación de la obra, y tal vez, resuelto este misterio, podamos entender la calidad estética de ella. [Rozas, 1987: 166-167]

En su opinión, había alusiones satíricas contra Pellicer en el texto de esta obra y en otras muchas del Fénix fechadas en estos años: “Lo que se dice en *El castigo sin venganza*, como sátira, corresponde a la que en muchos de los textos de Lope de ese ciclo [*La noche de San Juan*, *Laurel de Apolo*, *La Dorotea*, etc.] se expresa contra Pellicer” [Rozas, 1987: 173]. A partir de la interpretación de algún personaje de la obra como invectiva contra Pellicer, Rozas dedujo que hubo de ser el poderoso cronista quien vetara su representación, cosa que al parecer no era la primera vez que hacía:

Las dos primeras anomalías o rasgos específicos de la difusión de *El castigo sin venganza* tienen una clara y coherente explicación. La obra tuvo problemas con la administración, sobre todo el día de su estreno, según avisa el propio Lope, sin poder explicar el porqué, pero, según su vanidad, recreándose en decirlo: porque Pellicer, como en 1629 en otra comedia [que no se ha conservado], la denunció.

Sin duda, don José tuvo que estar al acecho –y lo mismo Lope, también Quevedo– desde 1629, tras los ataques del *Laurel de Apolo* y de *La noche de San Juan*, de lo que los libros y las comedias del autor de *El castigo sin venganza* pudieran decir de él. Cronista del rey, hermanado con los nuevos escritores que tenían éxito en Palacio, protegido del yerno de Olivares y del Cardenal Infante a quienes dedica sendas obras con ataques a Lope, le era muy fácil cortar por lo sano. Mientras que Lope, servidor de Sessa, muy mal con el poder en ese momento, poco podía hacer para defender su obra, a pesar de su habilidad y sus amistades literarias. [1987: 177-178]

José María Díez Borque, también editor de *El castigo sin venganza*, recogió la “certera” hipótesis de Rozas, asumiendo que “sí cabe hablar de algo no habitual en el conjunto del teatro de Lope”, más allá de la anómala representación única de la obra, que “no era tan inusual y sorprendente en los escenarios del siglo XVII, aunque quizá sí lo fuera para Lope” [1987: 12]. Consciente del “resbaladizo terreno” en que nos movemos con este asunto, sobre el que “no pueden hacerse afirmaciones contundentes por falta de documentación”, Díez Borque abordaba “el problema que, veladamente, anuncia el Fénix, y que, como es natural, ha producido variadas interpretaciones críticas: desde la censura política hasta motivos de vida y literatura”:

La frase de Lope propiciaba la tentación a pensar en razones políticas en la censura y supresión de la obra: sea por las pretendidas alusiones a la historia de Carlos, hijo de Felipe II [...] sea por la posible crítica a la vida de Felipe IV [...] Castro y Rennert opusieron razones de menos peso, vinculadas a las propias circunstancias de la vida teatral del siglo XVII, lo que también parece convencer a Kossoff. [Díez Borque, 1987: 13]

Según él, aunque la hipótesis de Rozas no haya podido dar respuesta a todos esos pequeños enigmas en torno a *El castigo sin venganza*, ello “no obsta para que sus razonamientos, en conjunto, constituyan una excelente interpretación de la pieza, desde la vida y la literatura de Lope [...] Muy atractiva y sugerente resulta esta interpretación, aunque, obviamente, el laconismo de la afirmación de Lope [...] guarde todavía parte del secreto, y encanto, de quien no quiso decir más de lo que dijo” [1987, 14-15]. Y es que cuando Lope no quiere, no quiere, añadiríamos.

Más recientemente, Eduardo Chivite ha insistido en que la “verdadera intención” de Lope con su prólogo era “zafar su obra del olvido, ya que fue censurada el mismo año de su estreno” [2011: 32]. “Una de las muchas hipótesis existentes con motivo de la censura de la obra para la representación”, añade, “se centra en la posibilidad de una denuncia de José Pellicer de Ossau Salas y Tovar. Se cree que Lope con esta obra intenta demostrar cuál es el sitio que le pertenece, al competir con ella contra Pellicer y otros hombres de letras por el cargo de cronista real”. Según su teoría Lope, frustrado por no haber conseguido ese cargo para el que se postuló, estaría además criticando a Pellicer por gongorista y por marido consentidor, “de esos que aceptan dádivas de los poderosos y que luego quieren reservar a sus mujeres de éstos”:

Muy posiblemente, conociendo Pellicer la sátira literaria y la invectiva personal contra su persona comprendida claramente en el primer acto, movió hilos para evitar que se diese la licencia a la obra de Lope, que de hecho tardaría todo un año en llegar. Y es casi seguro que la malintencionada observación entre el parecido de la trama y el caso notable del príncipe Carlos, hijo de Felipe II, con su madrastra, Isabel de Valois, también fue cosa suya. Y es que Lope con sus armas y Pellicer con

las suyas luchaban por un cargo administrativo que implicaba un importante grado de prestigio socio-literario. [Chivite Tortosa, 2011: 34]

Quizá todo esto no sean más que “especulaciones ociosas” (Dixon *dixit*), “conjeturas” de “críticos inteligentes que se dejan arrastrar por especulaciones sin fundamento” (Kossoff) o “especulaciones que merecen escaso crédito” (Pedraza), pero conviene recordar que después de aquella representación de septiembre de 1635, con Lope ya muerto, no hay constancia de que se volviera a representar jamás *El castigo sin venganza*:

Se trata de la última representación de *El castigo sin venganza* en el siglo XVII de la que se tiene noticia. La fortuna escénica posterior de la que pudo disfrutar este drama de Lope ha quedado silenciada por la falta de noticias documentales. Habrá que esperar hasta el siglo XX para que la obra se recupere definitivamente para los escenarios. [García Reidy, 2009: 48]

Y si acudimos a las fuentes documentales del teatro del siglo XVIII (el catálogo de Herrera Navarro, la cartelera de Andioc y Coulon), encontraremos la misma sorprendente ausencia de *El castigo sin venganza* de los escenarios españoles a lo largo de todo el Setecientos, y aún más adelante, hasta llegar casi a nuestro tiempo, circunstancia que dista mucho de ser normal si tenemos en cuenta que se trata acaso de la obra más importante de Lope de Vega y una de las que integran sin duda el canon esencial de nuestro teatro: una *tragedia al estilo español* que desapareció para siempre de los escenarios, pese a que con ella quiso el Fénix reivindicarse frente a la pujanza de los “pájaros nuevos”, movió todos sus hilos para imprimirla lejos de la censura castellana y se lamentó por escrito de que se hubiera hecho solo un día.

Tal vez los documentos, que guardan todavía alguna sorpresa, puedan dar la respuesta a todas estas enigmáticas cuestiones o por lo menos alguna pista interesante para volver a plantear esas cuestiones que, como se ha visto, han sido desatendidas con cierta displicencia por parte de la crítica reciente<sup>2</sup>.

Por ejemplo, Kossoff minimizaba también el hecho de que la nota de Vargas Machuca sea la única huella del paso del autógrafo de *El castigo sin venganza* por la censura:

---

<sup>2</sup> Presentamos el resultado de esta investigación documental y paleográfica en noviembre de 2012, en el seno del VIII Congreso Internacional Letras del Siglo de Oro español: *Hacia Lope de Vega*, cuyas actas se publicaron dos años después [Urzáiz, 2014b]. Nos apoyábamos entonces en un trabajo de carácter divulgativo sobre los finales de *El castigo sin venganza* publicado en 2011 por el equipo Prolope y la compañía de teatro Rakatá, disponible en internet. Ahora ha retomado esa cuestión para el ámbito científico Ramón Valdés, en un trabajo presentado en las Jornadas de Almagro en 2013 y publicado en sus actas en 2015.

Finalmente, no importa mucho el hecho de que el autógrafo de *El castigo* lleve sólo una licencia; otro tanto sucede con los manuscritos de *El sembrar en buena tierra* y *El galán de la Membrilla*. [Kossoff, 1970: 35]

Así es, sin duda, y podrían aducirse otros ejemplos sacados de manuscritos teatrales de la época mucho menos conocidos que *El castigo sin venganza*, pero desde luego no nos parece una particularidad irrelevante en este contexto. Por cierto, la nota de Vargas es una aprobación, no una licencia de representación propiamente dicha (cuestión que puede tener también su importancia).

El autógrafo de 1631 presenta, además de otras muchas modificaciones textuales (la mayoría de mano del propio Lope), un final alternativo, con importantes cambios respecto de la versión definitiva (suya también); por ejemplo, el hecho de que no se muestren en escena los cadáveres de Federico y Casandra. Pero hay otra copia manuscrita (Melbury House, Lord Holland Collection) que recoge la primera versión del final de la obra, posteriormente desechada por Lope. Este manuscrito es “probablemente de la segunda mitad del siglo XVII” y deriva “directamente del autógrafo” [García Reidy, 2009: 70]<sup>3</sup>. Hay, además, otros testimonios impresos: la edición suelta barcelonesa de 1634 (con Lope todavía vivo), la *Parte 21*, de 1635 (que sale con Lope ya muerto, aunque había dejado preparado el volumen), y la edición portuguesa de 1647 (*Doce comedias, las más grandiosas...*). Es decir, hay un alto número de testimonios, entre manuscritos e impresos, que podemos considerar (excepto en el caso de la portuguesa) autorizados por el propio dramaturgo.

Los muchos editores modernos de *El castigo sin venganza* que ha habido “han editado, prácticamente de manera unánime y con ligerísimas variantes el texto [...] de la segunda versión escrita por Lope, aunque en su mayor parte fuera tachada, y sin atender a las enmiendas que sobre ella se hicieron”, lo cual facilita la tarea desde el punto de vista ecdótico, pero hace que se mantengan algunas incongruencias y desajustes escénicos, así como “cierta dureza poética en el paso de [algún] verso [a otro]” [Valdés, 2015: 213-214].

El gran paso adelante en el terreno de la ecdótica aplicada a *El castigo sin venganza* lo dio el equipo Prolope en la edición que preparó para las puestas en escena de la compañía teatral Rakatá. Lo más característico de esta magnífica edición, de tipo ecléctico, es el desenlace por el que optan, dado que las versiones manuscritas (y, por ende, los impresos que de ellas se derivaron) difieren en los finales que presentan y sugieren que Lope tuvo muchas dudas al escribir el final de la obra. Las diferencias, aunque afectan a un pequeño número de versos, son importantes y tal vez (es solo una hipótesis) ayuden a explicar lo sucedido con la presentación del autógrafo a la censura y esa misteriosa tardanza en obtener licencia. No olvidemos que el autógrafo lleva unos folios añadidos donde se

---

<sup>3</sup> “También contamos con otro manuscrito del siglo XVII que da muestras de estar directamente relacionado con el autógrafo o al menos con una primera fase de redacción de la obra” [Valdés, 2015: 180].



recogen tanto ese nuevo final como la aprobación de Vargas Machuca. Se trata de un dato conocido, pero incomprensiblemente obviado por esos estudiosos que no aprecian ninguna anormalidad en todo este caso.

Si el segundo final y las notas de la censura van en una hoja (f. 58r) añadida al autógrafo con posterioridad (aunque no sabemos exactamente en qué momento), la cuestión que cabe plantearse es qué problema había con la primera versión del final. Las diferencias se encuentran a partir del verso en que Federico pregunta por qué lo matan. Tras su muerte, señala Ramón Valdés, “el duque se dirige a Aurora y le ofrece como alternativa casarse con él mismo o con el marqués de Mantua [...] no son éstos los versos que se editan hoy en día”, aunque esta primera versión “fue para el poeta, al menos en un primer momento, el final de *El castigo sin venganza*”, funciona perfectamente desde el punto de vista textual y métrico, y es, de hecho, la que se recoge en el otro manuscrito conservado: “Tenemos algún indicio que nos hace pensar que el texto inicialmente escrito, sin tachaduras todavía, tampoco llegó a representarse. Pero que este final llegó a ser considerado en un primer momento como tal por Lope no admite duda... *Laus Deo*” [Valdés, 2015: 205-206]. Pero, además, “pasado un tiempo (no sabemos cuánto, pero el suficiente como para que se realizara una copia manuscrita de la primera versión)”, Lope tachó en el manuscrito algunos versos que lo inhabilitaron como final, pues resultaría incoherente y tendría algunas lagunas de sentido: “Si la obra se debe representar sólo sobre la base de los fragmentos sin tachar, es imposible” [Valdés, 2015: 206-207].

Así pues, sería posible sostener desde el punto de vista estrictamente ecdótico la posibilidad de un cambio obligado por la censura sobre “tan desaprensiva propuesta de matrimonio del Duque a Aurora inmediatamente después de haber hecho matar a su esposa y su hijo” [Valdés, 2015: 206]. Dichos cambios explicarían, por vía de la reescritura de este final, la tardanza en concederse la licencia.

Pero volvamos al otro manuscrito, el autógrafo. “Algo había en la primera versión del final que dejaba insatisfecho a Lope. Por ello, a esa última hoja del manuscrito [que ya tiene cambios], tras la invocación, Lope añadió todavía otra más [...] volvió a copiar algún fragmento antes tachado y añadió otros nuevos” [Valdés, 2015: 207]. Con ello restableció el sentido perdido pero, sobre todo, consiguió “una figura del duque más matizada, un personaje menos desaprensivo y maniqueo [...] eliminó la oferta de matrimonio a Aurora: ya no se proponía él como candidato, sino que se presentaba como un soberano y tío generoso” [Valdés, 2015: 208].

Además de este cambio, hay otros más importantes en esta nueva versión del final. “Cambios sustanciales”, dice Valdés: “Se subraya el patetismo, y se redirige la atención del público hacia el objeto trágico, los cadáveres de los amantes, que ahora se mostrarán en escena (el *decoro* prohibía mostrar actos violentos pero no los resultados de los mismos). El nuevo final, pues, ofrece

mayor dramatismo y efectismo” [2015: 209]<sup>4</sup>. Como hemos dicho antes, es sobre esta nueva versión, contenida en un folio añadido, donde se estamparon los “dos actos administrativos necesarios, la provisión y la licencia”:

Es decir, sólo después de esta segunda versión se pone en el nuevo folio final del autógrafo [...] la provisión de la autoridad para que la obra sea sometida a la censura, paso obligatorio previo a su representación. Aquí, después de la rúbrica indicada, una mano distinta de la de Lope escribió “Véala Pedro de Vargas Machuca”. La presencia de estos actos administrativos en este lugar implica la ampliación del final que se pondría en escena a estos pasajes. A continuación de ellos, aparece el dictamen, de nuevo en otra mano y tinta. [ibíd.]

Ese “dictamen en otra mano y tinta” es la aprobación del censor Pedro de Vargas Machuca; así habría que llamarla, *aprobación*, ya que la licencia propiamente dicha no la extendía el censor, sino el Protector de Comedias del Consejo o el funcionario en quien él delegara. Es decir, el mismo que extendía la nota de remisión, o provisión (“Véala Pedro de Vargas Machuca”, en este caso). Por cierto que no hay aquí tal licencia; es decir, la nota del provisor (Protector o delegado) que dijera algo así como “Dase licencia para que se haga”. En sentido estricto, pues, el autógrafo de *El castigo sin venganza* carece de licencia de representación (no así de aprobación).

Creemos que podría identificarse la mano que escribió esa nota de remisión con la de Gregorio López de Madera (1562-1649), Protector de los Hospitales y Comedias, miembro del Consejo Real y (desde 1631) caballero de la orden de Santiago. Fue nombrado Oidor del Consejo de Castilla en 1619 (año en que figura como Protector de los Hospitales de la Corte) y el 30 de noviembre de 1621, Protector de las Comedias, cargo que ocupó hasta el verano de 1632. Según García Reidy, que ha estudiado el manuscrito de *San Carlos* (una comedia de Andrés de Claramonte en cuya revisión debió de participar López de Madera), “aparte de la censura para *San Carlos* no se conoce hasta el momento ninguna otra noticia referente a su actividad como censor teatral”, aunque sí como examinador de obras historiográficas<sup>5</sup> [García Reidy, 2008: 181, n. 17].

Pero, además de la licencia para esa comedia de Claramonte (que debió de darse entre 1621-1632), sí hay alguna otra huella de su actividad teatral que podemos aportar aquí. Hemos localizado un curioso rastro suyo en las censuras de *El sastre del Campillo*, de Belmonte Bermúdez. Esta comedia se encomendó precisamente al mismo censor que *El castigo sin venganza*, quien el 6 de septiembre de 1624 extendió su aprobación al final de la primera jornada, sobre el f. 25v del

---

<sup>4</sup> “Era convención del teatro áureo que se remontaba a la preceptiva horaciana que la muerte de un personaje no tuviera lugar en el tablado, sino fuera de la vista del público” [García Reidy, 2009: 207-208].

<sup>5</sup> Por ejemplo, la *Historia de las órdenes militares de Santiago, Calatrava y Alcántara*, de Francisco Caro de Torres (1627), o la *Información para la historia del Sacromonte*, del marqués de Estepa (1632).

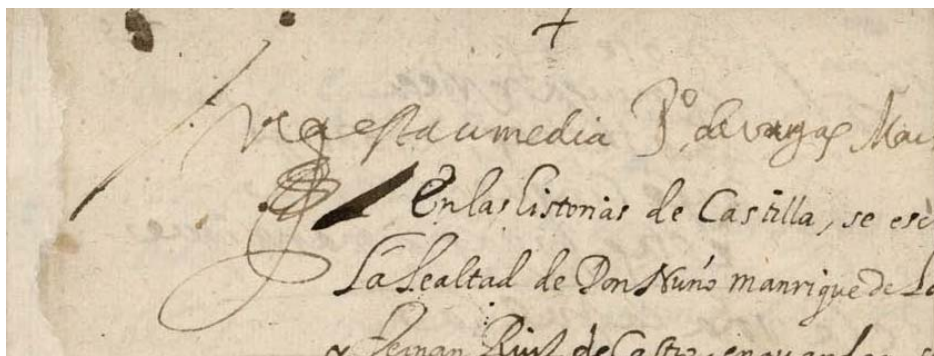
manuscrito autógrafo en que se conserva (BNE, Res. 115), justo debajo de la nota de remisión: “Vea esta comedia Pedro de Vargas Machuca”.

En un lugar más habitual, al final de la comedia (f. 74v), se puso esta otra nota fechada el mismo día que la aprobación de Vargas Machuca (hay una licencia posterior, de 1631), y que con toda seguridad, aunque no está firmada, es del propio Vargas<sup>6</sup>, quien muy diligentemente escribió su censura donde le pusieron la provisión pero subsanó la irregularidad con una advertencia de su anómala ubicación:

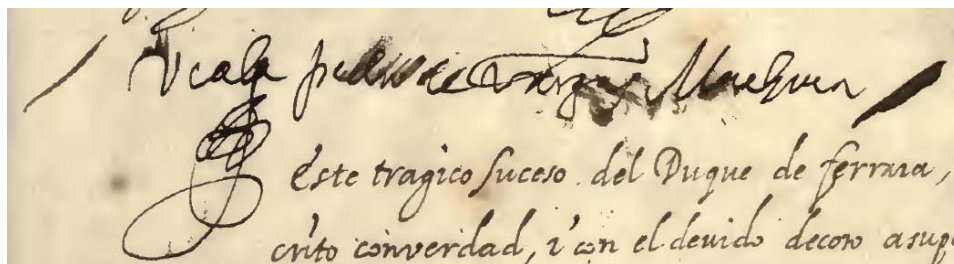
Esta comedia que intitula Luis de Belmonte, su autor, *El sastre del campillo*, está aprobada en la 1ª jornada, donde por yerro se puso la remisión del señor licenciado Gregorio López Madera, del Consejo de Su Majestad, Protector de los Hospitales y Comedias.

En Madrid, dicho día 6 de septiembre de 162[4]. [rúbrica]

Así pues, en caso de haberse ocupado personalmente López de Madera (y no un funcionario que firmara “por su mandado”), tendríamos identificada su letra (de 1624) a través de esa nota de remisión mal ubicada:

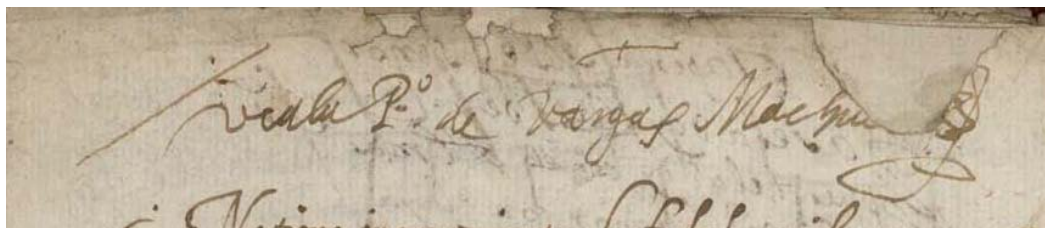


Por las fechas respectivas, la provisión del autógrafo de *El castigo sin venganza* (“Véala Pedro de Vargas Machuca”) debería haber sido extendida también por López de Madera en 1631-1632. Pero el cotejo visual de la letra no permite asegurarlo, ya que es un trazo mucho más tembloroso o apresurado (el segundo apellido de Vargas casi ni se entiende), aunque la rúbrica es muy similar:



<sup>6</sup> Hemos estudiado la letra de Vargas Machuca a propósito de la falsificación de una censura suya en el supuesto autógrafo de *Melisendra*, de Lope de Vega [Urzáiz, 2014c].

Más se parece la provisión de *El castigo sin venganza* a la de *Venganzas hay, si hay injurias*, comedia de Alfonso de Batres conservada en un autógrafo con aprobación también de Vargas Machuca fechada a 13 de julio de 1632, solo dos meses después de la de *El castigo* (BNE, Res. 127). Como ya hemos dicho, García Reidy sitúa el final del periodo en que López de Madera ostentó el cargo de Protector de las Comedias precisamente en el verano de 1632, así que tal vez fuera esta de Batres una de las últimas comedias cuya censura gestionó:



En este sentido, y volviendo al asunto de la polémica acerca de si fue anómalo o no el plazo transcurrido entre la composición de *El castigo sin venganza* y su aprobación, conviene insistir en que sabemos cuándo firmó Lope la obra (1 de agosto de 1631) y cuándo Vargas la censura (9 de mayo de 1632), pero no cuándo redactó López de Madera (o quien fuere) este otro pequeño elemento, la provisión o nota de remisión. Si la obra se remitió a censura en fecha cercana a la de su composición y lo que tardó en llegar fue la aprobación, habría que sospechar que probablemente hubo razones censorias para ello; pero si la provisión fue cercana en el tiempo a la censura y lo que tardó fue la obra en remitirse al censor, entonces la diversidad de hipótesis es mayor.

No nos saca de dudas el cotejo con otras obras teatrales presentadas a censura en fechas cercanas ya que, curiosamente, apenas hay manuscritos con huellas de revisión censoria en esa segunda mitad del año 1631. Hay algunas anteriores (*Cada loco con su tema*, de Hurtado de Mendoza, el 6 de mayo en Valencia; *El piadoso aragonés*, el 10 de abril en Lisboa) y varios autos sacramentales (que probablemente se hicieron en junio). La citada *El sastre del Campillo*, además de la licencia ya comentada de Vargas Machuca para Madrid en 1624, presenta una de 27 de noviembre de 1631<sup>7</sup>. Y el 13 de abril de 1632 se dio licencia para representar en Granada *La ingratitud por amor*, de Guillén de Castro (BNE, Vit. 7 nº 2). Esto es todo lo que podemos rastrear en el rango de fechas entre el 1 de agosto de 1631 y el 9 de mayo de 1632.

Tampoco en los catálogos y bases de datos de referencia aparece demasiada información sobre la actividad teatral en ese periodo. Según Paz y Melia, el famoso copista Diego Martínez de Mora fechó algunos manuscritos

<sup>7</sup> No acertamos a leer para qué ciudad (¿Zaragoza?) ni a cargo de qué censor (¿doctor de Vera?); tampoco los investigadores de *Manos teatrales* han conseguido identificar estos datos, más allá de la fecha ([www.manosteatrales.org](http://www.manosteatrales.org)).

redactados por él en estos años: *El mayor rey de los reyes* (1631, BNE, Ms. 17.133), *El ignorante discreto* (1632, BNE, Ms. 15.257) o *El sitio de Breda* (1632, BNE, Ms. 14.952); pero parece que eran copias destinadas a preparar ediciones, dada la progresiva suavización de la prohibición de publicar comedias [Novo, 2003: 583]. También en 1631 se copiaron *El animal profeta*, de Mira de Amescua (BNE, Ms. 16.899), y *Mujeres y criados*, de Lope, copiada por Pedro de Valdés: “Acabose de trasladar en Barcelona a 8 de diciembre, día de Nuestra Señora de la Concepción, de este año de 1631” (BNE, Ms. 16.915)<sup>8</sup>. Y el propio Valdés, “autor de comedias por Su Majestad”, había copiado *La puerta Macarena* “en Perpiñán, a 10 de mayo de 1631” (BNE, Ms. 16.972).

En CATCOM tan solo se registran en el rango de fechas analizado, incluso un poco antes, estas otras representaciones: *De cuándo a acá nos vino* (por la compañía de Valdés, también en Perpiñán, en marzo de 1631); *San Pedro mártir* (en representación particular en Palacio, parece que el 17 de octubre de 1631); *Ofender con las finezas* (el 5 de febrero de 1632, pero también en Palacio ante el rey); tres comedias de título desconocido (una de ellas de Hurtado de Mendoza, tal vez *Ni callarlo ni decirlo*) el 7 de marzo de 1632, pero también con motivo del juramento de la corona por el príncipe Baltasar Carlos; y *La banda y la flor*, de Calderón (hacia mayo de 1632, como *El castigo sin venganza*).

En el DICAT se dan noticias de contratos y acuerdos de actores para representar o integrarse en compañías; así, para hacer comedias, entremeses, etc., en las fiestas de agosto de 1631 en Torija (Guadalajara) o Valdemorillo y Móstoles (Madrid); en las de septiembre del mismo año en Pastrana (Guadalajara); o para representar en junio de 1631, ante los reyes en el Prado, y por encargo del conde-duque de Olivares, *La noche de San Juan*, de Lope, y *Quien más miente* de Quevedo; y unas comedias en representaciones particulares ante el rey en marzo de 1631 por la compañía de Roque de Figueroa (*Sin secreto no hay amor*, y otras).

La mayor parte de las noticias teatrales de estos meses recogidas por DICAT son también relativas a las *Advertencias*, las cláusulas estipuladas para la fundación de la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena, y los movimientos de muchos actores para integrarse en ella. Uno de sus cinco fundadores fue Lorenzo Hurtado de la Cámara, quien contrató el 2 de agosto de 1631 unas funciones para las fiestas de Nuestra Señora del Rosario en Parla; la compañía de Hurtado hizo ante Su Majestad *Lo dudoso* (el 31 de agosto), *El niño diablo* (el 5 de octubre) y *Duelos de amor y amistad* (el 12 de octubre). En resumen, se rastrean muy pocos datos teatrales en este periodo y la única actividad parece la vinculada al

---

<sup>8</sup> En relación con lo comentado antes acerca de la permanencia de las comedias en cartel, García Reidy ha señalado que “el que a la altura de 1631 Valdés se preocupara por sacar copia de *Mujeres y criados*, una comedia con más de quince años de antigüedad, invita a pensar que todavía mantenía parte de su vida útil en los escenarios y que tenía valor para Valdés: por un lado, porque la vigencia en cartel de una obra del Fénix podía sobrepasar lo que era habitual para piezas de otros dramaturgos de menor éxito” [García Reidy, 2013: 424].

calendario religioso y las representaciones palaciegas. Quizá todo esto no sea una casualidad y guarde relación con el asunto que nos ocupa.

Volviendo a la aprobación de Vargas Machuca a *El castigo sin venganza*, Ramón Valdés relaciona sagazmente este texto legal con el asunto antes comentado de que “entre la primera versión y la segunda tenía que haber pasado un lapso de tiempo suficiente como para realizar una copia de la obra (el manuscrito *M*). Pues bien, esta licencia de representación pone un límite a ese lapso de tiempo: unos diez meses” [2015: 209]. Como ya hemos dicho, fueron nueve los meses, pero lo importante es el posible vínculo entre el transcurrir de las copias manuscritas, las modificaciones operadas sobre ellas y la aprobación de la censura.

Los cambios hechos sobre esta segunda versión del final, que es la que se llevó al examinador de comedias de la corte, presentan también tachaduras, pero en este caso además enmiendas (muchas de ellas certeras, puesto que arreglan alguna incoherencia cometida por Lope al redactar el nuevo final). Y aquí radica la mayor curiosidad de todo este caso: la misma mano que hizo algunas pequeñas enmiendas interlineales, reescribió versos completos en los márgenes, lo cual, por la extensión de lo redactado, permite advertir que, sin estar clara la autoría de las enmiendas, no parecen deberse a la mano de Lope:

La intensidad de la tinta parece más bien la de la aprobación de Vargas Machuca; incluso algún rasgo de escritura (como la *P* mayúscula inicial en “Para berle” es similar a la usada por el amigo de Lope en la censura). Cabría plantearse si, en el caso de no ser la letra de nuestro autor, esas enmiendas se hicieron con su consentimiento o por indicación suya. Y tal vez, por eso, dio finalmente por bueno el final sin reescribirlo y lo presentó para su aprobación [al examinador de comedias de la corte]. [Valdés, 2015: 212]

En efecto, como ya hemos dicho, es sin duda la letra de Vargas Machuca, las tintas coinciden y tiene todo el sentido que este censor, amigo personal de Lope de Vega (muchísimas de cuyas obras aprobó con grandes elogios) y autor también de algunas obras dramáticas (aunque no se han conservado), terciara en esta reelaboración del final de *El castigo sin venganza*, bien fuera para limar sus asperezas morales (es decir, en su papel de censor), bien para pulir su mecanismo teatral de algún *error de guión* (o sea, como poeta dramático). Estaríamos, pues, ante un caso muy interesante de posible intervención (en más de un sentido) de la censura sobre el texto de una de las obras teatrales más importantes del Siglo de Oro.

Esta hipótesis del censor como corrector no ya moral, sino literario, de una obra teatral puede refrendarse con algunas otras curiosidades de este tipo a cargo de otros examinadores del siglo XVII. Vargas Machuca es uno de los más conocidos, por ser amigo de Lope y por ser también de los más laxos. Todo lo contrario ocurre con Juan Navarro de Espinosa, uno de los censores con fama de más intransigentes, al que sin embargo se le pueden leer algunas intervenciones

que van en esta misma línea de echar una mano a un dramaturgo, advirtiéndolo una incoherencia. Por ejemplo, en *El negro del Serafín*, de Vélez de Guevara, avisó de lo siguiente: “Mirad que decís unas veces Dios y otras Alá (no es como censor esta advertencia)”. O le aconsejó que cambiara una frase final de acto: “Mirad esta última, que no es para acabar”. Y el censor y dramaturgo Pedro Lanini Sagredo, que tuvo que examinar *Abrir el ojo*, de Rojas Zorrilla, añadió algún verso de su cosecha a una redondilla incompleta. Y parece que fue el censor Juan de Rueda y Cuevas quien llevó a cabo ciertos aportes de tipo poético sobre el texto *El José de las mujeres*, de Calderón.

En este caso creemos que fue el censor Vargas Machuca quien operó estas curiosas modificaciones en el final de *El castigo sin venganza*. La decisión tomada por Prolope de recuperar en su texto algunos elementos tachados (probablemente por el propio Lope, ni siquiera por el censor), consigue, en nuestra opinión, una versión del final dramáticamente más coherente y literariamente más rica; asumimos, pues, las conclusiones de su magnífico estudio textual:

No debe olvidarse que la licencia de representación se puso tras añadir esos fragmentos que antes de la licencia, o tal vez después, fueron tachados [...] así se puede recuperar un final mucho más rico desde un punto de vista literario que el que hasta ahora se venía ofreciendo. El único final que, posiblemente, se autorizó (en los dos sentidos de la palabra: por el censor y por el autor) y representó. [Valdés, 2015: 216]