

# Un Lope contemporáneo: *El castigo sin venganza* de la Compañía Nacional de Teatro Clásico (2018-2019)\*

LAURA FERRO  
Università Ca' Foscari Venezia

## Resumen

El presente trabajo examina la versión de la Compañía Nacional de Teatro Clásico de *El castigo sin venganza* de Lope de Vega (temporada 2018-2019), con dirección de Helena Pimenta. Para ello, se comienza con un breve panorama de la presencia de Lope dentro del repertorio de la CNTC, para pasar a un análisis detallado de la adaptación tanto en cuanto reescritura del texto como en la apuesta escénica.

## Abstract

This paper examines the version of the National Classical Theatre Company's *Punishment without Revenge* of Lope de Vega (2018-2019 season), direction by Helena Pimenta. Thus, it will begin with a brief overview of Lope's presence in the CNTC repertoire and finally it will present a detailed analysis of the CNTC adaptation in terms of both rewriting the text and performance.



Sin duda, *El castigo sin venganza* constituye una de las obras maestras del teatro español del Siglo de Oro por toda una serie de razones, entre las cuales destaca el mérito de ser la tragedia por excelencia de Lope de Vega<sup>1</sup>, con un abanico muy vario de asuntos impactantes como el amor, el incesto, el desafío y la muerte (Sáez, 2015). Así, se explica la elección de la Compañía Nacional de Teatro Clásico (CNTC, en adelante) de representarla en el siglo XXI. En detalle, en este trabajo se pretende examinar la versión y el montaje de *El castigo sin venganza* de la CNTC para la temporada 2018-2019, para lo que primeramente se ofrece un panorama de la presencia lopesca en el repertorio de la compañía.

## 1. LOPE EN LA CNTC

En el largo repertorio de montajes de la CNTC se pueden apreciar tanto dramatizaciones de textos españoles como algunos otros extranjeros, como *Arlecchino servitore di due padroni* de Goldoni o *Hamlet* y *Romeo y Julieta* de Shakespeare. Sin embargo, a pesar de estas pocas excepciones, el núcleo de interés sigue siendo el teatro español. Según Vélez-Sainz (2018: 59), desde el 2008 hasta el 2018, la CNTC ha recuperado los clásicos y puesto en escena cuarenta y cuatro obras del siglo XVII, de las cuales un 43% son de Lope, cuatro del siglo XVI y doce varias (con *La Celestina* entre ellas). Así, la compañía muestra un detallado historial de montajes. Entre los ingenios hispánicos resalta la atención prestada a Lope, según puede verse en la tabla siguiente<sup>2</sup>:

\* Este trabajo se enmarca en el proyecto *Il teatro spagnolo (1570-1700) e l'Europa* (PRIN 2015) dirigido por María del Valle Ojeda Calvo. Se agradece la ayuda de Fran Guinot (CNTC) durante la elaboración de la investigación.

<sup>1</sup> Ver D'Artois (2017) sobre la tragedia.

<sup>2</sup> Ver las reflexiones de García Mascarell, 2012, 2013a, 2013b, 2014, 2016a, 2016b y 2017.

Género	Título	Temporadas	Dirección escénica
Dramas	<i>La estrella de Sevilla</i>	1998	Miguel Narros
		2009	Eduardo Vasco
		2018-2019	Alfonso Zurro
	<i>Peribáñez y el comendador de Ocaña</i>	2002	José Luis Alonso de Santos
	<i>La noche de San Juan</i>	2008	Helena Pimenta
	<i>La moza de cántaro</i>	2010	Eduardo Vasco
	<i>Las bizzarrias de Belisa</i>	2007	Eduardo Vasco
(Tragicomedia)	<i>El caballero de Olmedo</i>	1990	Miguel Narros
		2003	José Pascual
		2014	Lluís Pasqual
		2017-2018	Eduardo Vasco
(Tragedia)	<i>El castigo sin venganza</i>	2005	Eduardo Vasco
		2018-2019	Helena Pimenta
Comedias	<i>Los locos de Valencia</i>	1986	Adolfo Marsillach
	<i>El perro del hortelano</i>	1989	Jose Luis Sáiz
		2011	Eduardo Vasco
		2016-2017	Helena Pimenta
		2017-2018	Helena Pimenta
	<i>La noche toledana</i>	1990	Juan Pedro de Aguilar
		2013	Carlos Marchena
	<i>Fuente Ovejuna</i>	1993	Adolfo Marsillach
		2016-2017	Javier Hernández-Simón
	<i>El acero de Madrid</i>	1995	Jose Luis Castro
	<i>El anzuelo de Fenisa</i>	1997	Pilar Miró
	<i>La dama boba</i>	2002	Helena Pimenta
		2017-2018	Alfredo Sanzol
		2018-2019	Alfredo Sanzol
	<i>¿De cuándo acá nos vino?</i>	2009	Rafael Rodríguez
	<i>Las dos bandoleras</i>	2014	Carme Portaceli
	<i>La cortesía de España</i>	2014	Josep Maria Mestres
	<i>La judía de Toledo</i>	2016-2017	Laila Ripoll

En los datos recogidos en la tabla resalta un factor importante, como es la presencia mayoritaria de las comedias frente a los dramas. Se trata de un elemento clave que confirma

tanto la idea inicial del dramaturgo como la imagen popular que se tiene de su producción. En cierto sentido, se puede decir que la CNTC también quiere dar gusto al vulgo.

Ahora bien, hay que poner el foco en la tragedia de Lope, analizada varias veces y reproducida por diferentes compañías teatrales durante muchos años. Para empezar, cabe recordar la propuesta de octubre de 1943, con la que Cayetano Luca de Tena dio vida a una versión minuciosa y elaborada de *El castigo sin venganza*, proponiendo los clásicos como modelos ejemplares para la representación. Después de esta primera escenificación seguirán otras, por ejemplo, la elaboración en el Corral de Comedias de Almagro del 1967 dirigida por Ángel Fernández Montesinos o incluso la del 1968 en el Teatro Español de Barcelona. Después de esta hubo una pausa de casi veinte años hasta que finalmente, en 1985, Miguel Narros la puso nuevamente en escena, de manera austera pero sencilla, en el Teatro Español de Madrid. Esta representación de Narros es un antecedente directo de las apuestas de la CNTC (CTE > CNTC, fundada en 1986), con lo que en realidad se podría decir que hay tres montajes de la CNTC, o, mejor dicho, dos más uno. Entre medias, la concepción del teatro áureo varió también en el siglo XXI, cuando los directores decidieron adaptar la obra clásica a la contemporaneidad<sup>3</sup>.

Con respecto a esta tendencia, cabe señalar que, de las cinco prácticas de reescritura, distinguidas por Ruano de la Haza (1998: 35-47), en este caso se trata de una adaptación<sup>4</sup>. A esta y a otras técnicas recurrieron incluso Adrián Daumás en el 2003, Ernesto Arias en el 2010 y por última María Rodríguez en colaboración con Armando Jerez en 2012. Aquí abajo se resumen las varias representaciones españolas con todos los datos necesarios:

#### *El castigo sin venganza* · Representaciones Españolas

Año	Director y compañía	Lugar
1943	Cayetano Luca de Tena	Teatro Español de Madrid
1967	Ángel Fernández Montesinos	Corral de Comedias de Almagro
1968	Daniel Bohr Compañía Moratín	Teatro Español de Barcelona
1985	Miguel Narros Compañía del Teatro Español	Teatro Español de Madrid
2003	Adrián Daumás	Corral de Comedias de Almagro
2005	Eduardo Vasco CNTC	Teatro Pavón de Madrid
2010	Ernesto Arias Rakatá Teatro	Corral de Comedias de Almagro
2012	María Rodríguez y Armando Jerez	Corral de Comedias de Almagro

<sup>3</sup> La información procede del sitio web de Teatro.es, centro de documentación teatral (<http://teatro.es/>).

<sup>4</sup> La "adaptación", a decir de Ruano de la Haza (1998: 36), consiste en el cambio de algunos elementos formales y temáticos para que una obra se pueda representar incluso en contextos particulares.

2018 Helena Pimenta  
CNTC Teatro de la Comedia

Sin embargo, las compañías españolas no son las únicas que han escenificado la tragedia de Lope, de hecho, la Sudestada argentina y la mejicana de los Seres Comunes contribuyeron también a la renovación de la obra, en 2011 y 2012 respectivamente, pero en general se aprecia la ausencia de *El castigo sin venganza* en el ámbito internacional.

En compensación, en el panorama hispano de los últimos años destaca la particular atención que la CNTC reservó a *El castigo sin venganza*, devolviéndole, cada vez, una nueva vida. Se podría definir la relación entre la obra y la compañía como una profunda simbiosis. De hecho, la tragedia simboliza uno de los puntos más altos de la producción lopesca, por eso, la obra, concediéndose a los hábiles manejos de la compañía, sigue conquistando mucho valor a lo largo del tiempo; por otra parte, la CNTC añade a su repertorio artístico una obra de gran prestigio y valor. No es casualidad que los directores sigan trabajando con esta tragedia, puesto que es una obra que requiere un estudio siempre constante y profundo e incluso un espacio mayor en los históricos de montaje contemporáneos, para ser entendida y para llegar a un estado de máximo esplendor. Entre las producciones más recientes resaltan, especialmente, la de Eduardo Vasco que, muy aficionado a Lope de Vega desde siempre, después de un trabajo sobre el Fénix en 2005, se alejó de cualquier cliché y produjo *El castigo sin venganza* con ambientación en la Italia de Mussolini, aprovechando este periodo histórico para encarnar la intolerancia y la agresividad que se relacionaba perfectamente con ambas las épocas. Vasco dejó abierto el capítulo sobre el teatro áureo y después de él, en 2011 Helena Pimenta siguió los pasos de su predecesor. Su elaboración, entre otras cosas, era el fruto de un análisis en el pasado y sobre el pasado que miraba a una renovación artística y técnica del teatro clásico. Con su trabajo vigorizó las grandes obras antiguas, tanto hispánicas como extranjeras, así que, en 2018 ella también se puso a prueba y eligió significativamente representar esta tragedia de Lope para despedirse de la CNTC después de ocho años. La escenificación de la misma obra en dos momentos muy cercanos es muy interesante: en efecto, los dos directores, que se han sucedido inmediatamente, han logrado diferenciar y destacar su propia versión de la obra, proyectando en ella todo lo que cada uno había percibido y heredado del trabajo original de Lope, quizá con una dosis de competición entre ambos. Aunque sería productiva la comparación entre ambas propuestas escénicas, no es este el lugar adecuado para realizar este trabajo; en compensación, en lo que sigue se examina la última adaptación *a cura* de Pimenta.

## 2. EL CASTIGO SIN VENGANZA DE LA CNTC: DE TEXTO EN TEXTO

Una cuestión capital en la representación contemporánea de *El castigo sin venganza* es, a todas luces, la reescritura de la obra, llevada a cabo por Álvaro Tato, el autor de la versión, en colaboración con la directora Helena Pimenta. Los dos hicieron una revisión completa del texto de Lope por distintas razones, entre las cuales destaca la pretensión de acercar la tragedia del siglo XVII al público contemporáneo. En la nueva versión dramática se trata de mantener lo más posible la esencia del texto lopesco para transmitir el mensaje original de la obra y, al mismo tiempo, según Tato (2018: 32), para englobar al espectador en un “viaje de la palabra a la escena”.

Resulta claro que cada director aborda el proceso de reescritura de manera distinta según sus propias preferencias y actitudes. En el caso específico de Pimenta y Tato, los dos se aproximan al texto con prudencia, reflexionando sobre algunas ideas, para finalmente llegar a elaborar el foco de cada escena. Sin embargo, antes de proceder al despliegue de la trama y de la escenografía, es necesario trabajar en la escritura y en las secciones de la obra más complejas, que necesitan recortes o correcciones. De entrada, la comedia de Lope tiene 3021 versos, mientras que la versión de la CNTC solo tiene 2645, es decir casi 400 versos menos. Por lo cual,

este detalle se refleja tanto en la reelaboración del texto como en la puesta en escena, que resultan ambas, en consecuencia, más breves y dinámicas.

En este sentido, analizando y comparando las dos versiones de *El castigo sin venganza* se observan unos cambios muy significativos, que se pueden clasificar en cuatro tipos: 1) modernización lingüística, 2) eliminación, 3) adición y 4) reescritura en sentido general, que vendría a ser la sustitución de palabras o estrofas enteras. Si por un lado cada una de estas prácticas es diferente, por otro, todas pretenden favorecer la comprensión del público contemporáneo que ya no está acostumbrado al teatro y a sus propuestas dramáticas.

A este propósito, conviene aludir a la lengua, es decir el código fundamental que juega un papel importantísimo para que la comunicación entre emisor y receptor sea efectiva. Así pues, es lógico que haya una adaptación del lenguaje, debido al salto temporal entre el código lingüístico del Siglo de Oro y el actual<sup>5</sup>. Tras los cambios puramente lingüísticos, la versión de la CNTC ha afinado incluso la parte dialógica, añadiendo y eliminando algunos versos. En todo caso, la técnica mayormente empleada para aportar mayor fluidez al texto es la supresión, que aparece más frecuentemente que la adición, de la cual, en cambio, se cuentan pocos casos. Pero por ahora es mejor no centrarse en las ocurrencias de las dos prácticas, ya que se volverá sobre este aspecto más adelante.

En consonancia con lo anteriormente señalado, Tato y Pimenta han recurrido muy a menudo a la eliminación, cuya función es la de reducir el texto, para hacerlo más corto y conciso. Es una práctica desarrollada, primero, a favor del público, hoy en día menos acostumbrado al verso que los espectadores del Siglo de Oro; segundo, por la necesidad de menor duración de la representación; y, por último, por la búsqueda de coherencia. Entre todos los versos, además, se suelen quitar los pasajes más largos, como los monólogos, que a veces resultan un poco pesados y vacíos, y que, por lo tanto, ralentizan el ritmo de la acción. Entre ellos destacan por ejemplo las palabras de los personajes principales como Federico (vv. 238-255 / 202-213; 291-312 / 214-244; 808-816), Casandra (vv. 862; 865-866 / 719) e incluso Batín (vv. 256-290 / 214-234; 455-467 / 377-386)<sup>6</sup>. Los mismos diálogos pueden frenar las escenas, sobre todo si están insertados en un contexto que ahora ya no se conoce; como por ejemplo la conversación que sigue, borrada totalmente:

RICARDO  
Una guarnecida capa  
con que se disfraza el cielo;  
y, para dar luz alguna,  
las estrellas que dilata  
son pasamanos de plata,  
y una encomienda la luna.  
DUQUE  
¡Ya comienzas desatinos!  
FEBO  
¿No lo ha pensado poeta

<sup>5</sup> A continuación, se recoge un listado de los principales cambios lingüísticos (sin considerar regularizaciones ortográficas comunes también en ediciones impresas): “Las dad” (v. 554) es el imperativo separado del pronombre clítico, que hoy en día se une a la forma verbal en posición enclítica dando origen a “dadlas” (v. 454); con “negarásmelo” (v. 973) y las formas verbales restantes se suele actuar, al contrario, dividiendo los dos y posicionando según el orden habitual moderno el pronombre en primera posición y el verbo después, como por ejemplo en “me lo negarás” (v. 822). Además de eso, la CNTC ha modificado en el texto original algunas estructuras poco naturales como el hipébaton, para las que la opción ha sido la de redefinir completamente el orden de la frase, como en este caso: “Mi madre, Laurencia, yace / muchos años ha difunta” (vv. 2587-2588) reescrita así: “Mi madre, Laurencia, yace / difunta hace muchos años” (vv. 2227-2228); etc.

<sup>6</sup> Este listado de eliminaciones no se comenta por extenso, sino que se explican solo algunos ejemplos relevantes para el estudio.

déstos de la nueva seta  
que se imaginan divinos?

RICARDO

Si a sus licencias apelo  
no me darás culpa alguna,  
que yo sé quien a la luna  
llamó requesón del cielo.

DUQUE

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. (vv. 11-32)

Es interesante aquí notar dos pasajes: el primero (vv. 11-16), muy poético centrado en la metáfora de la luna que resplandece en el cielo oscuro, parecida al luminoso distintivo en la divisa del caballero, y el último (vv. 25-32) que, en cambio, es una crítica de Lope a la poesía culta y compleja de Góngora y, sobre todo, de sus seguidores tanto en poesía como en teatro<sup>7</sup>. A este propósito, el recorte ha sido necesario y voluntario, porque, como afirma Tato (2018: 34), “ese reflejo de la guerra literaria de su época dilataba el arranque del conflicto y quedaba lejos de la comprensión contemporánea”, quizás generando en el público indiferencia, o aún peor, confusión.

Este no es el único caso en el cual se eliminan los versos, aquí también se realiza el mismo procedimiento, pero quitando la parte intermedia y manteniendo la rima, atribuyendo además todas las palabras a un único personaje que es Ricardo. Es interesante por ejemplo el neologismo “cultidiablesco” (v. 53), inventado por el mismo Lope y cuyo sentido, culturalmente connotado y difícil, se podría explicar a un lector contemporáneo solo con una nota a pie de página, pero sin embargo quedaría oscuro para los espectadores durante la puesta en escena.

RICARDO

Cierto que personas tales  
poca tienen caridad,  
hablando *cultidiablesco*  
por no juntar las dicciones.

DUQUE

Tienen esos socarrones  
con el diablo parentesco,  
que, obligando a consentir,  
después estorba el obrar.  
(vv. 51-58)

RICARDO

Cierto que maridos tales  
tienen poca caridad,

.....

.....

.....

.....

pues fingiendo consentir  
luego estorban el obrar.

(vv. 31-34)

Hay un pasaje significativo que aclara esta teoría, formalizada en el discurso del duque a Aurora. En este, se nota, además de la consistente eliminación, la repetición del término “Aurora”, con función de apóstrofe y personificación del alba, respectivamente en los versos 618 y 620. La elección de colocar las dos muy cerca es seguramente atrevida desde un punto de vista lingüístico y fonológico, pero es una solución obligatoria, ya que con una sustitución como, por ejemplo, “la misma” no se habría mantenido la doble referencia al personaje:

<sup>7</sup> Con la palabra “seguidores” se alude a los nuevos dramaturgos, que habían incorporado la expresión cultista al teatro, contra los dictados de Lope. Véase González Cañal (año: 150).



pasar el mar temerario  
poniendo yugo a su cuello  
los pinos y lienzos de Argos,  
que se iguale a mi locura?  
(vv. 1453-1478)

pasar el mar temerario,  
.....  
.....  
que se iguale a mi locura?  
(vv. 1256-1267)

Federico, perturbado por su condición, alude aquí a algunos héroes clásicos que, a pesar de su propia audacia, acaban sus historias de manera trágica y brutal. Entre ellos destaca la figura de Belerofonte que, con soberbia, intentó domar al caballo alado Pegaso en el Olimpo, provocando así la ira de Zeus. Sinón, en cambio, remite a la guerra de Troya y por lo tanto a otro caballo de madera, asociado esta vez a la astucia y al engaño, todas habilidades que ayudaron también a Jasón en el atormentado viaje en la barca construida por Argos. Lope añadió a estas figuras mitológicas la de Faetón, que aquí, a diferencia de los versos anteriores (vv. 561-572), está acompañado por Ícaro, al cual la CNTC decide nombrar a través de una perífrasis (vv. 1263-1264). De todas formas, evocando el mito de Ícaro junto al de Faetón, ambos castigados por su arrogancia, Federico anticipa su destino trágico del cual no puede escapar. Un aspecto interesante que cabe destacar es que, de todas las referencias mitológicas nombradas por Lope, Tato y Pimenta, durante la reescritura, deciden mantener solo las de Ícaro, Faetón y Jasón, porque los tres constituyen referencias funcionales, es decir directamente conectadas con el personaje del conde. Mientras que, eliminando las demás, solo quitan unos detalles ornamentales carentes de sentido para la mayor parte de los espectadores contemporáneos.

Otra eliminación significativa afecta las palabras del marqués, el cual, en una conversación con Aurora, acusa a Casandra de haber conquistado a Federico como Circe hizo con Ulises:

Será de la nueva *Circe*  
el espejo de *Medusa*  
el cristal en que la viste.  
(vv. 2138-2140)

Sin embargo, la supresión de este pasaje no trata solo de abreviar el discurso, sino que quizás es debida a un cambio necesario para evitar la repetición de la palabra “espejo”, ya citada anteriormente (vv. 2075 / 1787; 2089 / 1801) y que por lo tanto en estos tres versos no añade ninguna información relevante a la conversación. Es pues a través de aquel objeto decorativo de cristal, que remite al escudo con el cual Perseo evitó la mirada de Medusa – vencéndola –, como Aurora descubre la relación incestuosa entre el conde y la duquesa.

Además de los ya ejemplificados hasta aquí, hay otro tipo de cambio que la CNTC aporta al texto loopesco, esto es, la adición. Para ser más específicos, en la nueva versión de la compañía teatral solo se encuentran tres adiciones, que tienen una función mínima, es decir contribuir al desarrollo y a la agilidad del diálogo, aclarando pues la interacción entre los personajes. Se considere el siguiente ejemplo:

*El Marqués Gonzaga, Rutilio y criados*

RUTILIO  
Aquí, señor, los dejé.  
MARQUÉS  
¡Estraña desdicha fuera  
si el caballero que dices  
no llegara a socorrerla!  
RUTILIO

*Sale el marqués Gonzaga*

MARQUÉS  
¡Señora mía!  
CASANDRA  
¡Marqués!  
FEDERICO  
Señor. (v. 448)

Mandome alejar pensando  
dar nieve al agua risueña,  
bañando en ella los pies  
para que corriese perlas;  
y así no pudo llegar  
tan presto mi diligencia,  
y en brazos de aquel hidalgo  
salió, señor, la Duquesa;  
pero como vi que estaban  
seguras en la ribera,  
corrí a llamarte.  
MARQUÉS

Allí está,  
entre el agua y el arena,  
el coche solo.  
RUTILIO

Estos sauces  
nos estorbaron el verla.  
Allí está con los criados  
del caballero.

CASANDRA

Ya llega  
mi gente.

MARQUÉS

¡Señora mía!

CASANDRA

¡Marqués! (vv. 528-549)

Aquí, eliminando gran parte de la conversación (vv. 528-548) que abría una escena con la entrada de otros personajes, la CNTC tuvo que elaborar un expediente para que ninguno de ellos quedase fuera del diálogo. Por lo tanto, decidió excluir a Rutilio e insertar directamente al marqués Gonzaga en la conversación entre Federico y Casandra, con una serie de saludos, juntando pues incluso el del conde al marqués (v. 448).

Otro ejemplo de adición se nota en los versos siguientes, donde la única intención es la de remarcar el respeto y la obediencia de Aurora al duque, al aceptar casarse con el marqués sin objeciones:

DUQUE  
Ya creo  
que con el Marqués te casa  
la Duquesa, y yo a su ruego,  
que más quiero contentarla  
que dar este gusto al Conde.  
AURORA  
Eternamente obligada  
quedo a servirte.  
(vv. 2824-2830)

DUQUE  
Ya creo  
que con el marqués te casa  
la duquesa, y yo a su ruego,  
que más quiero contentarla  
que dar este gusto al conde.  
AURORA  
Eternamente obligada  
quedo en servirte, señor.  
*Voy donde el marqués aguarda  
tan dichosa nueva.*  
(vv.2452-2460)

De la misma forma, se añade el pequeño comentario de Batín “y yo he de seguirte” (v. 2632), con el cual el gracioso confirma su partida con Aurora hacia Mantua, asunto sobre el que se volverá poco después:

La  
cuestión  
merece

DUQUE  
En el tribunal de Dios,  
traidor, te dirán la causa.  
Tú, Aurora, con este ejemplo,  
parte con Carlos a Mantua,  
que él te merece y yo gusto.  
AURORA  
Estoy, Señor, tan turbada  
que no sé lo que responda.  
BATÍN  
Di que sí, que no es sin causa  
todo lo que ves, Aurora.  
AURORA  
Señor, desde aquí a mañana  
te daré respuesta.  
(vv. 2998-3008)

DUQUE  
En el tribunal de Dios,  
traidor, te dirán la causa.  
Tú, Aurora, con este ejemplo,  
parte con Carlos a Mantua,  
que él te merece y yo gusto.  
AURORA  
Estoy, Señor, tan turbada  
que no sé lo que responda.  
BATÍN  
Di que sí, que no es sin causa  
todo lo que ves, Aurora.  
AURORA  
Señor, partiré mañana  
BATÍN  
Y yo he de seguirte.  
(vv. 2622-2632)

siguiente  
que

comentario, concierne la reescritura en sentido general, es decir, todas aquellas modificaciones que pretenden simplificar los conceptos presentados en *El castigo sin venganza* de Lope. A este propósito, conviene fijarse en tres puntos: las acotaciones, la simplificación de la lengua y la reducción del papel del gracioso, cambios que la CNTC ha aportado a la obra confiriéndole, tal vez, un carácter propio y más contemporáneo.

Para empezar con la transformación de las acotaciones desde el Siglo de Oro hasta la práctica teatral contemporánea, destaca el cambio sistemático del verbo “entrar” por “salir”, desambiguando así cualquier duda léxica en el movimiento de los personajes. Tres casos hay en el salto de Lope a la CNTC:

*Entre Batín > Salga Batín (v. 759acot. / v. 629acot.)*

*Entren Casandra y Aurora > Salgan Casandra y Aurora (v. 1247acot. / v. 1076acot.)*

*Todos se entran con grandes cumplimientos y quedan Federico y Batín > Todos se van con grandes cumplimientos y quedan Federico y Batín (v. 925acot. / v. 774acot.)*

Además de la variación léxica, con las acotaciones la CNTC ha aclarado incluso algunos aspectos más profundos que proyectan la mente del espectador directamente al final, casi como una verdadera prolepsis. Véase el ejemplo siguiente:

*El Marqués lleve de la mano a Casandra y queden Federico y Batín > Váyanse el marqués y Casandra y queden Federico y Batín (v. 622acot. / v. 508acot.)*

Mientras que en la versión original la duquesa estaba más sometida a la ley y bajo un estricto control, subrayado aquí por el acto del marqués del llevarla de la mano, en la versión contemporánea se elimina este detalle casi como para liberarla de la protección impuesta. A veces en cambio, se ofrece una información más específica y minuciosa, para aclarar la consecutiva puesta en escena, como en este caso:

*Aparte > Casandra y Federico hablan sin ser oídos por criados (v. 2256acot. / v. 1926acot.)*

El segundo tipo de reescritura sustitutiva atañe al trabajo sobre las secciones que presentan cuestiones semánticas más complejas, solucionadas con simplificaciones o paráfrasis

de los versos, de cara a dar a entender todas aquellas expresiones y referencias que se han vuelto oscuras desde el Siglo de Oro hasta el presente. Por eso, la sustitución es la práctica más empleada, ya que permite revolucionar las frases, aun manteniendo el mismo mensaje. Un ejemplo que se puede vislumbrar desde los primeros versos se encuentra en las palabras de Ricardo, el cual afirma: “Un cierto maridillo / que toma y no da lugar” (vv. 40-41), refiriéndose al tipo folclórico del marido paciente, que recibe con gusto los regalos que los galanes traen a sus esposas, pero, sin permitir que gocen de los servicios que su dama ofrece. Para clarificar esta expresión la compañía teatral reemplaza los versos con: “Un cierto maridillo / que cobra sin entregar” (vv. 20-21), facilitando pues la comprensión del contexto. De igual forma se resuelve el verso siguiente, donde Febo comenta lo del maridillo con “Guarda la cara” (v. 42) que significa esconderse o, más bien, fingirse un hombre honrado. Por lo cual se prefirió sustituir todo eso con “Se finge honesto” (v. 22), es decir, una manera más simple y directa para expresar el mismo concepto. Asimismo, otro ejemplo similar es el comentario de Albano “Pienso que es burla” (v. 333). Como ya se sabe, “burla” es una palabra polisémica, puesto que significa tanto “juguete” (Covarrubias) como broma, “burla pesada, la que es perjudicial, y con daño de la persona a quien se hace” (*Diccionario de Autoridades*). En realidad, la burla, en esta segunda acepción, era una práctica muy desarrollada en el siglo XVII. En esa uno de los dos amantes engañaba al otro aprovechando de la situación. No obstante la promesa de casarse, tras haber obtenido los favores de la mujer, el hombre se escapaba sin cumplir las propias obligaciones y dejando la joven sin lo que en la cultura de entonces constituía el valor social fundamental de la honra. Por eso, siendo consciente de la ambigüedad de la palabra, la CNTC decidió modificar totalmente la frase y ponerla de una manera más sencilla con “Es una trampa” (v. 266), para declarar que, en este caso, se trataba simplemente de una broma pesada.

Tras un análisis general de los ejemplos de sustitución, es preciso decir algo sobre otra cuestión capital en la reescritura, esto es la reducción del papel del gracioso en la tragedia que es una de las cuestiones más debatidas por la crítica<sup>8</sup>. Su presencia en la escena es muy perceptible por la cantidad de chistes y juegos, por lo tanto, a veces resulta muy difícil su inserción en la comedia seria o en la tragedia, dado que, como recuerda Arellano (1994: 103) “en la comedia cómica todos son agentes de la comicidad” mientras que “en la tragedia el único agente risible es el gracioso”, y en este caso surge el problema de la función y el sentido de la comicidad en medio de un ambiente trágico. Como recuerda Vitse (1994: 144), estas raras apariciones constituyen “una singular derrota del gracioso” porque tiene una comicidad limitada y a veces ineficaz, como una risa vacía que suele terminar expulsada de la acción. En el caso específico de la tragedia lopesca, como afirma Dixon (2015), el gracioso es un espectador taciturno que, a pesar de eso, domina el escenario por más del 40%, prueba de que Lope consideraba muy relevante su presencia en la escena, fuera esa activa o pasiva<sup>9</sup>. Sin embargo, sus apariciones cambian a lo largo del tiempo y en las adaptaciones, como, por ejemplo, la de la CNTC, donde se pretende disminuir su participación en la acción en gran medida.

Por lo tanto, resulta claro que la figura de Batín ha sido modelada por la CNTC desde sus propias palabras hasta la mera presencia en la obra. A partir de su primera aparición con el conde Federico, Batín muestra los rasgos típicos del gracioso, como la cobardía (vv. 327-328 / 258-259) y la ironía (vv. 351-352 / 279-280; 936-957 / 785-807). Sin embargo, este personaje del donaire sale del canon clásico de la simple figura de criado, para convertirse pues en el juez de la entera acción, como se puede ver en el cierre de la obra (vv. 3017-3021 / 2641-2645). En todo caso, es importante notar la elección de la compañía teatral de restringir su papel, de

<sup>8</sup> Al respecto, baste ver Barone (2012), entre los muchos trabajos graciosiles.

<sup>9</sup> En este contexto, cabe remitir a algunos de los graciosos más importantes en la bibliografía lopesca. Entre ellos destacan: Decio en *El domine Lucas* (1591-1595), Tarreño en *La serrana del Tormes* (1590-1595), Pinabel en *La boda entre dos maridos* (1595-1601), Pinelo en *El favor agradecido* (1593), Tristán en *La francesilla* (1596), Turín en *La dama boba* (1613) Mengo en *Fuenteovejuna* (1619) y Tello en *El caballero de Olmedo* (1620).

hecho, a pesar de una eliminación total (vv. 2398-2399; 2400), se escogió redimensionar la mayoría de sus partes (vv. 625-633 / 511-516; 1734-1744 / 1482-1483; 2216-2220 / 1914), incluyendo en ellas algunos cuentecillos (vv. 2143-2160 / 1845-1858) excepto este:

BATÍN

Plega al cielo que no sea,  
después destas humildades,  
como aquel hombre de Atenas  
que pidió a Venus le hiciese  
mujer, con ruegos y ofrendas,  
una gata dominica,  
quiero decir, blanca y negra!  
Estando en su estrado un día,  
con moño y naguas de tela,  
vio pasar un animal  
de aquestos, como poetas,  
que andan royendo papeles,  
y dando un salto ligera  
de la tarima al ratón,  
mostró que en naturaleza  
la que es gata será gata,  
la que es perra será perra,  
*in secula seculorum.*  
(vv. 2374-2391)

BATÍN

¡Quiera el cielo que no sea,  
después de haberse enmendado,  
como aquel hombre de Atenas  
que pidió a la diosa Venus  
con ruegos y ofrendas,  
que convirtiese en mujer  
a su gata blanca y negra!  
Estando en su casa un día,  
con moño y faldas de tela,  
vio pasar un roedor  
de aquestos, como poetas,  
que andan royendo papeles,  
y dando un salto ligera  
desde la silla al ratón,  
mostró que en naturaleza  
la que es gata será gata,  
la que es perra será perra,  
*in secula seculorum.*  
(vv. 2038-2055)

En general los cuentecillos pueden desempeñar una función de diversión como de anticipación de eventos futuros. Lo curioso es que, de los ocho cuentecillos, como apuntaba McGrady (1983), seis están referidos por Batín y los dos restantes por los amantes Federico y Casandra; de ellos, mientras que el primero cuenta una historieta alegórica (vv. 1502-1531), el segundo hace unas referencias históricas (vv. 1886-1998), ambos con el intento de dirigirse al amado y confesarle indirectamente su amor. Por otra parte, los cuentos del gracioso están caracterizados por una sutil ironía dramática e introducen, casi siempre, unas proyecciones futuras. En relación con lo anteriormente explicado, la elección de la CNTC de mantener este cuentecillo de la gata es muy oportuna, porque de los seis totales, este procede de un refrán popular, así pues, es el más intuitivo para el público que llega a comprenderlo rápidamente y sin esfuerzo. Además, la propuesta de mantener integro este pasaje, si bien modificando casi una palabra por verso, es muy significativa, puesto que se relaciona con una crítica velada del gracioso al duque. De hecho, para contestar a la afirmación de Ricardo que decía: “el duque es un santo ya” (v. 2363 / 2027), Batín explica que, a pesar de cualquier posible cambio aparente en una persona, su índole permanece la misma. De esta manera, el gracioso casi anticipa el final, subrayando la constante inmoralidad y los vicios del duque, que lo llevarán a cumplir un acto extremo contra su hijo y su mujer.

Dicho esto, es evidente que condensando y quitando sus palabras se eliminan poco a poco todos los paréntesis cómicos que tenían la función de aligerar la parte más dramática de la acción. En efecto, la particularidad de las tragedias del Siglo de Oro era que mantenían una pequeña porción de comicidad, quizás para mitigar la excesiva atrocidad que caracterizaba la obra. Por lo tanto, es curiosa la decisión de haber suprimido casi del todo el papel del gracioso en la versión contemporánea de la CNTC. Además de eso, la exclusión total de Batín de la obra se confirma con la adición del verso 2632, “Y yo he de seguirte”, refiriéndose a Aurora, con la cual se quiere escapar a Mantua. En realidad, la intención de irse con ella ya estaba en la tragedia de Lope:

Yo he sabido, hermosa Aurora  
que ha de ser, o ya lo es,  
tu dueño el señor marqués,  
y que a Mantua os vais, señora.  
Y, así, os vengo a suplicar  
que allá me llevéis. (vv. 2776-2781)

Pero mientras que allí quedaba en suspenso, sin saber efectivamente si el hombre se marchaba o no, aquí está confirmada. Por consiguiente, su total desaparición tiene dos sentidos: primero, que la comicidad no tiene alguna función en *El castigo sin venganza* de la CNTC; y segundo, que la pérdida de este personaje contribuye al proceso de aislamiento del duque, que queda solo después de haber matado a su familia. De esta manera la compañía logra en su intento inicial, que como recuerda Tato (2018: 32), es el de “llevar hasta el final la concepción del duque como personaje trágico, es decir, el caído lucido que descubre que sus propios actos y errores lo arrastran al abismo”. En otras palabras: la tragedia es total.

### EL MONTAJE DE LA CNTC

Tras haber analizado el proceso de reescritura del texto de *El castigo sin venganza*, todavía hay que abordar todo lo que concierne el montaje de la obra, es decir aquellas prácticas que según Pimenta (2018: 30) pretenden ofrecer “una fuente de emoción, de belleza perturbadora, que conmociona”. Y es, pues, con estas palabras que la CNTC estableció el punto de partida para desarrollar toda la acción, aprovechando técnicas modernas e innovadoras tanto en la escenografía y el vestuario como en la iluminación.

La aproximación a estas prácticas teatrales se realiza de una manera más natural que en el pasado, porque la concepción y percepción de las escenas representadas ha cambiado radicalmente a lo largo del tiempo. Lope, por ejemplo, en la realización de sus obras, se mostraba atento a la cuestión del decoro (dramático y moral) (Arellano, 1995: 125), esto es la representación de secuencias que no atentasen contra la moral y la delicadeza del público, como asesinatos, incestos o cualquier tipo de otra escena de mal gusto, que se solía representar fuera del tablado. Lo curioso es que en la tragedia lopesca ocurren todos los eventos mencionados anteriormente: tanto la manifestación del amor y de la sexualidad, como el homicidio del conde y de la duquesa. Y si durante la época estos asuntos se consideraban tabú, hoy en día la CNTC los representa sin problemas sobre el escenario y, aún más, poniéndolos en evidencia con el uso de una luz difusa y de un espejo, cuya función se explicará más adelante. Al mismo tiempo, la propuesta teatral de Lope de Vega todavía se acepta y respeta, de lo que un claro ejemplo sería la constante ocupación del escenario, para evitar el vacío escénico.

Los actores de la CNTC utilizaron todo el espacio a disposición, distribuyéndose de modo uniforme, sea al centro, a los márgenes de la escena o incluso entre el público, pero sin dejar nunca vacío el escenario. Por eso, a la hora de proyectar el palco, la compañía teatral decidió dividirlo en dos secciones: la primera totalmente iluminada y expuesta al público y la segunda más atrás, en un área oscura y muy artificiosa, ya que permitía a los actores jugar con lo visible y lo secreto. Los dos espacios estaban separados por un telón negro y transparente, desde el cual se podía mostrar y ocultar todo lo que ocurría detrás. La mayoría de las veces detrás de aquella cortina se confundían, también los cuerpos y las voces del coro, elemento metateatral muy importante en la obra, porque encarna tanto la voz real del pueblo de Ferrara y de los habitantes del palacio como la conciencia de los personajes. Sin embargo, la elección de insertarlo va contra la afirmación del prólogo de *El castigo sin venganza*, en el cual Lope separaba la tragedia española de “sombras, nuncios y coros” (80), por lo tanto, su inclusión por parte de la compañía se puede considerar un guiño a la tradición dramática clásica. Además de eso, entre las voces destaca una en particular, que la CNTC atribuye a Andreлина, cuyo canto (vv.

197-205 / 161-169) desvela los pensamientos del duque y anticipa los eventos futuros. Este personaje encarna perfectamente la figura alegórica de la conciencia o, mejor dicho, la parte más profunda y real del ser humano, que sirve de filtro entre el alma del duque y la del público.

Si por un lado es verdad que la presencia de los personajes contribuye a decorar el escenario, la CNTC no se ha limitado a ellos para representar la obra, sino que añadió otros recursos funcionales que adornaban y ayudaban a los actores a desarrollar las escenas. Entre esos, había un giratorio en el centro del palco, que servía para movilizar a los personajes durante la acción, y una serie de gasas que, según la escenógrafa Teijeiro (2018: 36), creaban “un espacio totalmente abstracto”, para simular el recorrido físico y mental de cada personaje. Es pues a través de este doble juego que la CNTC ofreció al espectador una panorámica general de la obra e incluso una inmersión total en los estados de ánimo de los protagonistas.

Además, para facilitar la comprensión de la historia desde el punto de vista psicológico, se añadió otro elemento clave, es decir un espejo, posicionado un poco oblicuo sobre el escenario, para reflejar todo desde una perspectiva diferente. En realidad, la presencia de este adorno, pese a la mera decoración del escenario, resulta funcional para los personajes, que descubren la verdad a través de su propiedad reflectante, que, de hecho, se puede relacionar con la definición canónica de la comedia que recuerda el mismo Lope en el *Arte nuevo de hacer comedias* como “espejo / de las costumbres y una viva imagen / de la verdad” (vv. 123-125), asimismo presente en *El castigo sin venganza*:

que es la comedia un espejo  
en que el necio, el sabio, el viejo,  
el mozo, el fuerte, el gallardo,  
el rey, el gobernador,  
la doncella, la casada,  
siendo al ejemplo escuchada  
de la vida y del honor,  
retrata nuestras costumbres... (vv. 215-222)

A este respecto, Aurora, por ejemplo, sorprende a los dos amantes durante el acto incestuoso al verlos irradiados “en el cristal de un espejo” (v. 2075). Así que este decorado llega a ser “el símbolo de la verdad y del autoconocimiento” como recuerdan Julieta Soria y Julieta García-Pomareda (2018: 14). Ahora bien, cabe recordar que el espejo desempeña un papel importantísimo no solo para los personajes, sino también para el público, el cual, a diferencia de los primeros, asiste a una duplicación de la imagen, es decir tanto a la visión de la escena directa como a su reflejo. De esta manera se produce la *catarsis* del espectador, que por la primera vez durante toda la acción se identifica con las emociones de los personajes y, además, logra conocer más que ellos.

Asimismo, otro elemento análogo e igualmente simbólico es el telón rojo, del color de la pasión y de la sangre. Ciertamente no es casual la elección del color, puesto que, aquel telón, utilizado inicialmente como estandarte real, de repente cae y sirve de sábana para cubrir los cuerpos desnudos de los amantes durante la traición, y, además, se vuelve a presentar al final como sudario en el cual está envuelto el cadáver de Casandra.

La presencia de todos los elementos está señalada y acentuada por la luz, que, no solo enfatiza y da vida a los objetos en el escenario, sino que aquí tiene el objetivo de “iluminar la belleza del amor con la crudeza de la venganza” según Gómez-Cornejo (2018: 43). El responsable de la iluminación, de hecho, tiene que hacer frente a las propuestas de la directora y, a partir de allí, realizar un entorno diferente y adecuado para cada escena. Eso se ve, por ejemplo, durante el salvamento de la duquesa en el bosque, donde “se juega con las mismas sombras que proyectan los motivos sobre el suelo” como afirman Teijeiro y Salaverri (2018: 39), dando al espectador la sensación de encontrarse verdaderamente en un lugar diferente de la

corte del duque. En efecto, la naturaleza es difícil de representar, mientras que los espacios interiores se notan a través del mobiliario, que aquí es muy insólito y original, con sillas de cuero y un sillón de barbero para simbolizar el trono del duque. Esta última es una elección curiosa, porque parece indicar algo mísero, pero al mismo tiempo resistente e inquebrantable. Quizás con esta silla, que remite a la propuesta dramática de Vasco, la CNTC pretendía simbolizar la personalidad débil y casi vacilante del duque al principio de la obra, que se convierte pues en una dura y áspera conducta, que lo lleva a vengarse a sangre fría de su familia.

El empleo de la utilería, de hecho, también es fundamental para crear un lenguaje simbólico y propio de la época, que, en efecto, como explica Vélez Sainz (2018), recuerda el momento anterior a la Primera Guerra Mundial, de acuerdo con una moda de la dramaturgia actual que contribuye a la actualización de la obra y, además, puede acentuar la tragedia de la acción. En realidad, por lo que atañe a la ropa, la vestuarista Salaverri quiso dar a cada personaje un estilo sobrio y formal. Sin embargo, ella distinguió la nobleza de la sociedad más baja, por ejemplo, Batín, siendo el criado, se viste de manera simple y modesta, mientras que, por otra parte, Aurora, sobrina del duque, muestra en su vestuario un aspecto más fino y rígido. Si bien todos los personajes están insertos en el mismo contexto, Salaverri puso una atención particular en la familia real, para lo que trató de distinguir las diferencias entre las dos cortes, con un vestuario más refinado y elegante, que se alterna entre el color blanco de la pureza y el rojo de la pasión para Casandra, y uno más grosero y sencillo para el duque, que encarna perfectamente su valor militar. En cambio, el estilo del conde Federico, a pesar de su origen, se diferencia de lo del padre por la humildad y sobriedad de colores oscuros, marcando pues la distancia generacional y de carácter entre los dos.

En este contexto, otra cuestión fundamental que el montaje de la CNTC respetó durante la apuesta escénica es, sin duda, la pragmática o, mejor dicho, el lenguaje del cuerpo y los gestos que regulan el carácter de cada personaje en función del estatus social al cual pertenece<sup>10</sup>. En algunos casos la exacta manera de portarse y reaccionar en escena procede de las acotaciones, pero en ausencia de estas los actores improvisan, siguiendo normas y preceptos conformes a la etiqueta de la época. Ahora bien, si se considera la mezcla de personajes dentro de la tragedia, resulta clara la marcada distinción entre la conducta y la actitud del uno y del otro. Se señala, por ejemplo, desde la primera escena, la presencia majestuosa del duque, que se mueve de manera autoritaria con movimientos firmes y enérgicos, reflejos de la nobleza y del poder que lo distinguen. Lo curioso es que el duque, durante el acto tercero, casi se paraliza en un estado de preocupación, debido al descubrimiento del adulterio entre el hijo y la duquesa. Las cartas que le llegan lo alteran tanto que pasa de ser furioso a ser más pasivo y reflexivo, estados que lo animan poco a poco a elaborar su plan homicida. A él se le contrapone la figura de Casandra: compuesta, elegante y sinuosa, se mueve en el escenario primero como esposa fiel y después como amante del conde. Su gestualidad va cambiando a lo largo de la acción, porque su acto incestuoso la vuelve más nerviosa, avergonzada y muy propensa a huir o esconderse detrás de insultos y amenazas a su amante. De la misma forma los movimientos del conde Federico se alternan, pues primero son más acogedores, con el objetivo de seducir a su madrastra, y luego llegan a ser más inquietos para intentar ocultar al padre aquella relación clandestina. Su temperamento fluctúa entre la irritabilidad y la reflexión profunda, que comparte muy a menudo con el criado Batín. Este último, en cambio, al representar la voz de la conciencia, se queda al margen de la escena e interviene solo a la hora de hablar con sus dueños, de manera muy impetuosa y turbulenta, típicas actitudes del gracioso. En suma, todos los gestos y los movimientos de los actores en la escena contribuyen a modelar unos personajes

<sup>10</sup> En general, ver García Mascarell (2016b).

más completos y efectivos o simplemente “más humanos”, según palabras de Pimenta (2018: 30).

En la mezcla de factores que construyen todo el montaje, ha de tenerse en cuenta también la música, elemento fundamental que recorre toda la puesta en escena. El objetivo del código sonoro en esta tragedia era conferir un carácter tanto sugestivo como trágico, exaltando y distinguiendo, al mismo tiempo, las escenas de tensión, de celebración y de serenidad: para Ignacio García (2018: 47), quien se ocupaba de la selección y adaptación musical, “el punto de partida han sido diferentes texturas sonoras mediterráneas” que oscilaban entre la clásica ópera lírica hasta los cantos populares de Italia, una fusión de estilos que aluden propiamente a la tragedia lopesca.

En fin, como explica Vélez Sainz (2018), “nos encontramos con lo mejor de Lope en lo mejor de Pimenta”, una obra magistral para la despedida de una directora igualmente ingeniosa. Al ver este espectáculo resulta que todas las técnicas y estrategias empleadas en la representación de *El castigo sin venganza* pretenden favorecer un viaje introspectivo en el público contemporáneo. La entera acción amplía la fantasía y la imaginación del público, el cual descubre poco a poco un mundo familiar, reflejado, no solo en el famoso espejo, sino también en la conducta de los personajes. Y, sin duda, esta es la razón por la cual Pimenta (2018) afirma en una entrevista que reflejarse en la obra es un proceso doloroso, porque duele observar la parte más íntima del ser humano y sorprendentemente reconocerla en sí mismos.

## CONCLUSIÓN

En suma, hoy en día *El castigo sin venganza* sigue siendo considerado un modelo muy válido de tragedia ‘a la española’, gracias al trabajo de grandes compañías teatrales que la han redimido del poco éxito obtenido inicialmente. En este caso, la CNTC ha mezclado el conocimiento, la técnica y el amor por el teatro clásico, para ofrecer una coreografía dramática en perfecto equilibrio entre pasado y presente. Ahora bien, cabe recordar que todas las modificaciones, las pocas adiciones y los recortes han sido necesarios, por un lado, para simplificar el texto y, por el otro, para desarrollar una nueva versión, siempre fiel a la original. De este modo la compañía logró llevar al escenario un Lope, *El castigo sin venganza* y un montaje que, para citar el propio texto, pueden ser considerados todavía “ejemplo en España” (v. 3021).

## Bibliografía

- ARELLANO, Ignacio (1994) “La generalización del agente cómico en la comedia de capa y espada”, *Criticón*, 60, pp. “ 103-128.
- BARONE, Lavinia (2012) *El gracioso en los dramas de Calderón*, New York, Instituto de Estudios Auriseculares.
- D’ARTOIS, Florence (2017) *Du nom au genre, Lope de Vega, la tragedia et son public*, Madrid, Casa de Velázquez, disponible online: <<https://books.openedition.org/cvz/1949>> (30/04/2020).
- Diccionario de Autoridades* (1969) Madrid, RAE, disponible en red a través del *Nuevo tesoro lexicográfico de la lengua española*: <<http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtllle>> (30/04/2020).
- DIXON, Victor (2015) “*El castigo sin venganza*: The Character, Role and Function of Batín”, *Bulletin of Spanish Studies*, 92.8-10, pp. 243-253.
- GARCÍA MASCARELL, Purificació (2012) “Lope de Vega y la historia en los escenarios de los siglos XX y XXI”, *Anuario Lope de Vega: texto, literatura, cultura*, 18, pp. 256-273.

- GARCÍA MASCARELL, Purificació (2013a) "El canon escénico del teatro clásico español: del siglo XVII al XXI", *Teatro de palabras: revista sobre teatro áureo*, 7, pp. 305-317.
- (2013b) "La desvergüenza de los clásicos en la escena: los montajes de la CNTC", en *La desvergüenza en la comedia española: XXXIV Jornadas de Teatro Clásico, Almagro, 5, 6 y 7 de julio de 2011*, ed. F. B. Pedraza Jiménez y R. González Cañal, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 235-249.
- (2014) *El Siglo de Oro español en la escena pública contemporánea: la Compañía Nacional de Teatro Clásico (1968-2011)*, Valencia, Universitat de València.
- (2016a) "Del corral de comedias a los escenarios del siglo XXI: las causas del éxito contemporáneo de Lope y compañía", en *Teatros y escenas del siglo XXI: Estudios sobre el teatro actual*, ed. M. Molanes et al., Vigo, Academia del Hispanismo, pp. 314-323.
- (2016b) "De la polémica al equilibrio: notas sobre la dicción del verso y la adaptación del texto en la puesta en escena actual del teatro clásico español", *Cuadernos de Investigación Filológica*, 42, pp. 67-80.
- (2017) "El teatro clásico español en la escena nacional contemporánea: de la decadencia de la Transición al esplendor actual", *Janus: estudios sobre el Siglo de Oro*, 6, pp. 32-55.
- GARCÍA REIDY, Alejandro, ed., (2009) L. de Vega Carpio, *El castigo sin venganza*, Barcelona, Crítica.
- MCGRADY, Donald (1983) "Sentido y función de los cuentecillos en *El castigo sin venganza* de Lope", *Bulletin Hispanique*, 85.1-2, pp. 45-64.
- PIMENTA, Helena (1 noviembre 2018) "Entrevista a Helena Pimenta por *El castigo sin venganza*", *Revista Teatros*, en red <[http://revistateatros.es/entrevistas/entrevista-a-helena-pimenta-por-el-castigo-sin-venganza\\_2792/](http://revistateatros.es/entrevistas/entrevista-a-helena-pimenta-por-el-castigo-sin-venganza_2792/)> (30/04/2020).
- RUANO DE LA HAZA, José María (1998) "Las dos versiones de El mayor monstruo del mundo, de Calderón", *Criticón*, 72, pp. 35-47.
- SÁEZ, Adrián J. (2015) "«Un pecado sin vergüenza»: de poder e incesto en *El castigo sin venganza* de Lope", *Rivista di Letteratura Teatrale*, 8, pp. 25-38.
- VEGA, Lope de (2016) *Arte nuevo de hacer comedias*, ed. F. B. Pedraza Jiménez y P. Conde Parrado, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- (2009) *El castigo sin venganza*, ed. A. Garcia-Reidy, Barcelona, Crítica.
- VÉLEZ-SAINZ, Julio (2018) "¿Reírse de o reírse con uno? La comicidad del teatro renacentista", *Revista de Estudios Extremeños*, pp. 59-89.
- (13 diciembre 2018) "Un castigo y un triunfo: *El castigo sin venganza* de Helena Pimenta", *The Huffington Post*, en red <[https://www.huffingtonpost.es/julio-velez-sainz/un-castigo-y-un-triunfo-el-castigo-sin-venganza-de-helena-pimenta\\_a\\_23615911/](https://www.huffingtonpost.es/julio-velez-sainz/un-castigo-y-un-triunfo-el-castigo-sin-venganza-de-helena-pimenta_a_23615911/)> (30/04/2020).
- VITSE, Marc (1994) "El imperio del gracioso: historia y espacio o del gracioso a lo gracioso", *Criticón*, 60, p. 144.
- ZUBIETA, Mar (2018) "Claves para entender mejor *El castigo sin venganza*, de Julieta Soria y Julieta García-Pomareda", *El castigo sin venganza*, Madrid, Cuadernos Pedagógicos de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, 62, pp. 10-17.
- (2018) *El castigo sin venganza*, Madrid, Cuadernos pedagógicos de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, 62, pp. 10-47.

- ZUBIETA, Mar (2018) "Entrevista a Álvaro Tato, autor de la versión", *El castigo sin venganza*, Madrid, Cuadernos Pedagógicos de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, 62, pp. 32-34.
- (2018) "Entrevista a Gabriela Salaverri, vestuarista", *El castigo sin venganza*, Madrid, Cuadernos Pedagógicos de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, 62, pp. 37-39.
- (2018) "Entrevista a Helena Pimenta, directora de escena", *El castigo sin venganza*, Madrid, Cuadernos Pedagógicos de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, 62, pp. 28-30.
- (2018) "Entrevista a Ignacio García, responsable de la selección y adaptación musical", *El castigo sin venganza*, Madrid, Cuadernos Pedagógicos de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, 62, p. 47.
- (2018) "Entrevista a Juan Gómez-Cornejo, responsable de la iluminación", *El castigo sin venganza*, Madrid, Cuadernos Pedagógicos de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, 62, p. 43.
- (2018) "Entrevista a Mónica Teijeiro, escenógrafa", *El castigo sin venganza*, Madrid, Cuadernos Pedagógicos de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, 62, pp. 36-39.
- (2018) *El castigo sin venganza*, Textos de teatro clásico, Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 86, pp. 7-59.

