

“TRADUTTORE, TRADITORE!”: “EL CASTIGO SIN VENGANZA” DE LOPE DE VEGA EN RUSIA

Veronika RYJIK
Spanish Department
Franklin & Marshall College
Lancaster, PA 17604-3003. EE. UU.
veronika.ryjik@fandm.edu

LA POPULARIDAD QUE HA CONOCIDO EL TEATRO ÁUREO, y en concreto, las obras de Lope de Vega, en Rusia a lo largo de los siglos XIX y XX puede, con toda justicia, calificarse de excepcional. Como nota nuestro principal estudioso de la *comedia* Vidas Siliunas, durante las décadas posteriores a la Segunda Guerra Mundial, “las representaciones de *El perro del hortelano* se podían ver al mismo tiempo en más de diez teatros, mientras que *El maestro de danzar* del Teatro del Ejército Soviético era, como se diría ahora, un espectáculo de culto” (124).¹ En lo que respecta al día de hoy, según una reseña de la puesta en escena en 2004 de *La esclava de su galán* en el teatro moscovita de María Ermolova, “en el mundo de los directores de escena, la popularidad de las obras de Lope de Vega no llega a agotarse” (Alpatova 11). En efecto, una rápida ojeada a las carteleras teatrales del invierno de 2008 sólo en Moscú revela una verdadera irrupción de las comedias lopescas.² En vista de esta fascinación por la obra de Lope en mi país de origen, resulta difícil comprender la siguiente noticia que apareció en la revista *Odessa* en marzo de 1998: “En el teatro odesita de V. Vasilko, el director italiano Alessio Bergamo... puso en escena una obra de Lope de Vega poco conocida en la CEI, *El castigo sin venganza*” (Golubovskij y Gudyma 42). En efecto, este drama, proclamado por la opinión unánime de los críticos como una de las mejores, si no la mejor obra de Lope, ha sido prácticamente desconocido por la audiencia rusa. Basta decir que ninguna de las ediciones de las obras escogidas del dramaturgo español publicadas en Rusia en los últimos 45 años contiene *El castigo sin venganza*. Este fenómeno resulta aun más inexplicable si tomamos en cuenta el hecho de que existen tres diferentes versiones rusas de la obra. Resulta preciso admitir que el número de traducciones no se puede tomar como el único testimonio de la popularidad de una obra y es quizás en el texto de estas traducciones donde se deben buscar las posibles explicaciones de la falta de interés por la obra maestra de Lope en Rusia.

La primera versión rusa de *El castigo* aparece hace más de 130 años y es de Serguei Yuriev (1821-1888), un importante hombre de letras, autor de las primeras traducciones al ruso de *Fuenteovejuna* y *La estrella de Sevilla*, así como de varias obras de Calderón y Shakespeare. Yuriev incluye la tragedia junto con *Fuenteovejuna* en su libro *El teatro español en su periodo de esplendor de los siglos XVI y XVII* que se publica en 1877. La segunda traducción es realizada por Yuri Kornejev (1921-1995), uno de los traductores literarios más prolíficos y respetados de la época soviética, para una edición de *Obras escogidas* de Lope en seis volúmenes que salen entre 1962 y 1965. Casi por los mismos años el drama también es trasladado al ruso por Vladimir Soloviev (1907-1978), dramaturgo y poeta soviético, conocido sobre todo por sus obras históricas y su traducción de *Cyrano de Bergerac*, de Edmond Rostand. Las dimensiones del presente estudio no me permiten examinar las tres versiones, la tarea que dejo para un trabajo más extenso que pienso hacer en el futuro próximo. En las siguientes páginas me limitaré a analizar la primera traducción de 1877 que, como espero demostrar, determinó en gran parte el destino de la famosa tragedia de Lope en Rusia.

Lo primero que salta a la vista en la traducción de Yuriev es el título. Aunque *El castigo sin venganza* se traduce fácilmente al ruso como *Nakazanie bez mschenia*, Yuriev opta por una pequeña alteración que con el tiempo resulta mucho más significativa de lo que el traductor hubiera querido: *Nakazanie – ne mschenie* o *El castigo no es la venganza*. Hoy día sólo podemos especular sobre las causas de este cambio. Sabemos que Yuriev hace sus primeras traducciones de obras españolas del alemán y probablemente con la ayuda de su cuñado N. M. Piatnitski. Es en 1875, después de una discordia familiar que pone final a la colaboración, cuando Yuriev empieza un estudio serio del español (Weiner, 1970b: 66). Es decir, para el momento de traducir *El castigo*, lleva muy poco tiempo trabajando con esta lengua.³ En lo que se refiere al título lopesco, no obstante, se trata de una traducción muy básica que se podría realizar correctamente casi sin conocer la lengua, con un diccionario a mano. También conviene señalar que existe en Rusia una larga tradición de cambiar el título original para hacerlo más comprensible o coherente. Así, por ejemplo, Mijail Lozinskij al traducir *El perro del hortelano* en 1935, le pone el título *Sobaka na sene*, que literalmente significa “el perro en el heno”. Como nota Vladimir Rogov, la decisión del célebre traductor es la única posible, puesto que la expresión “el perro del hortelano” no significa nada en ruso, mientras que el equivalente ruso del dicho español al que se refiere el título de la comedia de Lope es “el perro en el heno: ni come ni deja comer a los otros” (240).⁴ En el caso de *El castigo*, sin embargo, el cambio de nuevo

no se explica muy bien, ya que, como he notado, la traducción literal funciona perfectamente.

Puesto que el mismo Yuriev no ha dejado ningún comentario respecto a la cuestión, resulta muy difícil optar por cualquiera de las posibles razones detrás de su extraña decisión. Lo que sí se puede afirmar con seguridad es que las implicaciones de este cambio adquieren una dimensión gigantesca en vista del debate crítico en torno al título original de Lope, cuya interpretación ha determinado la comprensión del mensaje moral de la obra por parte de los diferentes investigadores. Me refiero a la discusión sobre el "con" o "sin" venganza del castigo preparado por el Duque, la cual ha dividido a los estudiosos de la tragedia en dos campos contrarios. Por un lado, están los que defienden el significado literal del título y por consiguiente, rechazan la idea de la venganza como el objetivo de las acciones del Duque en los últimos cuadros. Según estos críticos, al final del drama el Duque consigue superar su deseo de vengarse de los dos jóvenes y asume la función de juez imparcial, cuya obligación es castigar a los culpables. Actúa, pues, como "padre y no marido" (*El castigo* 3.2846) y como tal, se ve obligado a sacrificar su amor paternal para restaurar el orden quebrantado por los amantes.⁵ Por otro lado, hay muchos investigadores que proponen una lectura irónica tanto del título como del final de la obra. En este caso, el castigo "sin venganza" final no es más que otra farsa que el Duque representa para sí mismo y para los demás con el propósito de ocultar su verdadera intención, que es ejecutar despiadadamente una venganza personal.⁶ Es importante señalar que la misma existencia de diferentes opiniones sobre el significado de *El castigo sin venganza* se debe a la profunda ambigüedad de la obra, llena de duplicidades e ironía, que se manifiesta también en su título. Como ha notado Antonio Carreño, "la alteración, pues, de las conjunciones –'sin'/'con'– sugiere una red de posibles lecturas críticas" (1998: 61).⁷

Ahora bien, al eliminar la conjunción del todo, el traductor ruso suprime la misma posibilidad de diferentes interpretaciones. Como escribe el hispanista Nikolaj Balashov en 1985, "la establecida desde el siglo XIX traducción del título *El castigo no es la venganza* sugiere la idea de que Lope aplaude con entusiasmo la represalia del Duque sobre su hijo" (380). El mismo Yuriev, sin embargo y a pesar de ser el responsable de haber fijado esta interpretación de la obra, no parece compartirla. De hecho, en su estudio de *El castigo* que sirve de prólogo a la traducción, el literato ruso revela un profundo sentimiento de simpatía hacia la pareja adúltera, un sentimiento basado más bien en los principios morales del traductor que en el texto de Lope. Hace, por ejemplo, el siguiente comentario sobre el destino de Federico y Casandra: "Un castigo espantoso es el que sufren... por un enamoramiento fugaz, que

ya ha sido suficientemente redimido por su tormento anímico" (49). Su caracterización de los dos amantes también se concentra más en su sufrimiento y tragedia personal que en sus faltas. Dice sobre Federico: "¿Por qué desde su nacimiento es tan desgraciado este hombre virtuoso? ¿Con qué objetivo es condenado a conocer sólo el dolor, los tormentos morales y la muerte?" (50). En cuanto a la suerte de Casandra, el traductor ni siquiera intenta disimular su indignación personal: "¿Con qué objetivo se destroza esta joya?... ¡Como si fuera su elección tener un marido libertino e indolente, que en los primeros días del matrimonio, destruye su alma sensible con un desprecio descarado y humillante hacia sus derechos de mujer!" (51). En vista del carácter subjetivo del análisis elaborado por Yuriev, no nos puede sorprender que sus opiniones se vean también reflejadas en su traducción del texto lopesco.

Como ejemplo, veamos la traducción del famoso discurso que Casandra pronuncia al principio de la segunda jornada. A la exclamación de Lucrecia, "Con notable admiración/ me ha dejado vuestra Alteza" (2.994-95), Casandra responde: "No hay altezas con tristeza,/ y más si bajezas son" (2.995-97). En la versión rusa, las palabras de la duquesa suenan así: "¿Qué Alteza cuando mi alma/ está aplastada por tal pena,/ cuando estoy humillada tan cruelmente?" (Yuriev, *El castigo* 2.109-10).⁸ Este breve fragmento nos proporciona una buena muestra del estilo de Yuriev: a pesar de sus esfuerzos por producir una versión fiel del texto lopesco, el traductor a menudo lo modifica mediante el proceso de amplificación e intensificación del contenido semántico original. Aquí, por ejemplo, la expresión de cualidad emocional "tristeza" se metamorfosea en una locución más extensa –"mi alma está aplastada por tal pena"– y además, dotada de una carga semántica mucho más rica, gracias a su valor visual. De un modo parecido, Yuriev no se limita a traducir "si bajezas son" por "estoy humillada", sino que matiza su versión agregando el adverbio "cruelmente" y de este modo encareciendo el significado del verso original. El mismo efecto se produce con la introducción de los ponderativos "tal" y "tan" que aumentan la fuerza semántica de los vocablos "pena" y "cruelmente". Para resumir, todas estas pequeñas alteraciones que pueden parecer insustanciales, en realidad, contribuyen a exagerar la imagen de una mujer agraviada y sufriente y a suscitar en el lector un mayor impacto emotivo.

Si examinamos otras partes del monólogo, encontraremos las mismas pautas interpretativas. En el texto de Lope, Casandra recurre al tópico del menosprecio de corte y alabanza de aldea para explicar su pena a Lucrecia. Aquí tenemos el principio de este fragmento junto a la versión de Yuriev (a la derecha):

| | |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| ¡Pluguiera a Dios que naciera bajamente, pues hallara quien lo que soy estimara, y a mi amor correspondiera! (2.1004-07) | Si naciera bajamente, por lo menos, hallara un corazón que no me injuriara, siendo inocente, con un desprecio insolente, ¡y a mi amor correspondiera con amor! (2.110) |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

Una vez más se puede advertir cómo la ampliación del texto original con la adición de las palabras “injuriara”, “desprecio” e “insolente” ayuda a subrayar el sentimiento de profunda humillación que sufre la dama. Además, como si el mensaje todavía no quedara del todo claro, el motivo de la ofensa desalmada se contrapone a la inocencia de la ofendida, algo que no está en el original. Más tarde, Casandra enfatiza la discrepancia entre su posición social y el tratamiento que recibe de su marido: “Pero que con tal desprecio/ trate una mujer de precio” (2.1049-50). La traducción rusa es de nuevo un poco más desarrollada: “Pero insultar a una mujer de precio/ con un desprecio descarado y deshonesto” (2.111). Es interesante notar que estos versos, que tienen tanto de Lope como del mismo Yuriev, debido a una acumulación de adjetivos calificativos, se hacen eco de las exclamaciones indignadas que hemos visto en el prólogo del traductor.

El final del parlamento presenta la máxima expresión del desencanto de Casandra hacia el Duque y prefigura el adulterio:

Basta ser el hombre ingrato,
 sin que sea descortés;
 y es mejor, si causa es
 de algún pensamiento extraño,
 no dar ocasión al daño,
 que remediarle después. (2.1068-73)

Es también en este pasaje donde Yuriev se aleja del texto loresco más de lo habitual y acaba por cambiar completamente su significado:

Basta que la mujer sepa
 que el marido no es digno de su amor.
 ¿Por qué rematarla con desprecio?
 (*Queda pensativa un rato*).
 No, si existe una razón fuerte
 para que surjan en la mente
 pensamientos inútiles, indiscretos,
 mejor es eliminar el mal en su principio,
 que remediarlo después trabajosamente. (2.112)

En el original, el que da “ocasión al daño” y por ende el que tendrá que “remediarle después” es, obviamente, el Duque, quien, por lo menos según la

lógica de Casandra, básicamente la incita al adulterio con su indiferencia y falta de respeto. El traductor, sin embargo, cambia el sujeto de la última frase y hace que sea la misma Casandra quien se preocupa por "eliminar el mal en su principio" antes de tener que remediarlo. Se podría suponer que el literato ruso simplemente no entendió las palabras de Lope si el resto de la traducción no revelara, en general, una excelente comprensión del lenguaje lopesco por parte de Yuriev. Además, el cambio de sujeto que subvierte completamente el significado de los versos originales resulta muy lógico dentro de la visión general que parece tener el traductor del personaje de Casandra. La amargura amenazante de las últimas palabras de la duquesa es sustituida en la traducción por un esfuerzo sincero de combatir la tentación. En otras palabras, la alteración que hace Yuriev, ya sea por error o por voluntad, produce el mismo efecto que sus otras contribuciones personales, citadas previamente: exagera la imagen de Casandra como víctima inocente que sufre una cruel, humillante e inmerecida ofensa pero hace todo lo posible para reprimir el deseo de la venganza. En pocas palabras, parece que el constante esfuerzo del traductor por suscitar en el lector la misma fuerte indignación que él siente ante la suerte de la joven sirve para excusar en los ojos del último la futura caída moral de este personaje.

Algo similar sucede con la caracterización que ofrece la traducción rusa del personaje de Federico. Puesto que le resulta más difícil justificar la transgresión del Conde, Yuriev dirige la atención del lector a compadecerse sobre todo ante el tormento anímico al que se somete el hijo del Duque. A modo de ejemplo, veamos la respuesta que Federico le da a Batín cuando éste le pregunta por la causa de su tristeza:

Batín,
si yo decirte pudiera
mi mal, mal posible fuera,
y mal que tuviera fin;
pero la desdicha ha sido
que es mi mal de condición
que no cabe en mi razón,
sino sólo en mi sentido;
que cuando por mi consuelo
voy a hablar, me pone en calma
ver que de la lengua al alma
hay más que del suelo al cielo.
(2.1232-43)

Batín, si yo explicarte pudiera
Mi duro sufrimiento,
Su causa fuera natural,
Y no fuera en contra de la misma naturaleza;
Y [el sufrimiento] tuviera fin algún día.
Pero el caso es que la fortuna
Me ha galardonado con un sufrimiento
que no alcanzo comprender,
aunque lo siento intensamente.
Cuando pienso consolarme
Y aliviar el martirio del alma
Desahogando la profunda pena en palabras, –
Mis labios no pronuncian
las palabras. (2.120-21)

Igual que sucede en el monólogo de Casandra, el traductor amplía e intensifica el original. Así pues, el "mal" de Lope se multiplica en el texto de la traducción, gracias al uso de sinónimos y calificativos (el "duro sufrimiento", "el

martirio del alma" y "la profunda pena"), mientras que "cabe... sólo en mi sentido" se convierte en una expresión más exasperada "lo siento intensamente". También es interesante la interpretación del "mal posible" como "natural" y la subsiguiente adición del verso "y no fuera en contra de la misma naturaleza". La idea de que la relación entre Federico y Casandra, debido a su carácter incestuoso, rompa las leyes naturales está, sin duda, presente en Lope.⁹ Sin embargo, tal y como se puede esperar de una obra donde, en palabras de Margaret Van Antwerp "only opposites exist" (213), también encontramos en *El castigo* la opinión contraria. Dice, por ejemplo, Lucrecia a su señora: "Conforme a naturaleza/ y a la razón, mejor fuera/ que el Conde te mereciera" (2.1098-100). Yuriev traslada sus palabras casi literalmente: "Pienso que sería mucho más razonable,/ conforme a la voz de la misma naturaleza/ si el Conde se casara contigo" (2.113). También Batín sugiere a Federico "que era mejor Casandra/ para ti" (1.989-91) o, según lo traduce Yuriev, "que, conforme a los años y la belleza,/ sería más apropiado que Casandra/ fuera tu mujer y no del Duque" (1.109). La modificación de las palabras del gracioso sugiere que el objetivo del traductor es reforzar la idea de que, en la opinión de estos dos testigos relativamente objetivos, el amor entre Federico y Casandra es natural.¹⁰ Por consiguiente, al añadir a la queja del Conde el verso "y no fuera en contra *de la misma naturaleza*", que se hace eco de la afirmación anterior de Lucrecia ("conforme a la voz *de la misma naturaleza*"), Yuriev consigue presentar a Federico bajo una luz un poco más positiva (más escrupuloso y más acongojado), puesto que en su intento de combatir la tentación, se culpa por sentir una atracción que los otros consideran lógica y natural.

Otro ejemplo interesante de la intervención del traductor se encuentra al principio del tercer acto. En el original, después de la relación que Batín hace sobre el regreso del Duque, Federico se dirige súbitamente a su prima pidiéndole celos: "Aurora, siempre a mis ojos/ con el Marqués?" (3.2161-62). Su pregunta es tan inesperada que deja pasmada no sólo a Aurora sino también a Batín: "¿Qué has hecho?" (3.2204). Yuriev siente la necesidad de incluir una explicación de este comportamiento precipitado y anticipa la pregunta del Conde con un aparte que éste hace para sí mismo: "¡Yo debo salvar a Casandra, yo debo/ poner fin a la pasión criminal!" (3.160). Creo que además de ofrecer una aclaración de lo que sigue, esta aportación personal de Yuriev resulta de nuevo importante para la caracterización del personaje. Varios investigadores han reprobado el comportamiento de Federico en el tercer acto. Por ejemplo, según Bruce Wardropper, "degradado, temiendo la ira del padre, Federico –ya nulo como hombre– es capaz de renunciar a la mujer que lo ha arriesgado todo por su amor, es capaz hasta de querer casarse

con Aurora, con la rival. Se ha enajenado de todo" (201).¹¹ Ahora bien, al establecer el deseo de salvar a Casandra como la motivación principal de Federico, el traductor consigue crear un personaje moralmente superior al de Lope. Mientras que la conducta del Federico español es determinada por la turbación y el pánico ante la llegada de su padre –“Yo me olvido de ser hombre” (3.2215), “estoy turbado” (3.2221), “no sé de mí” (3.2245)–, la de su homólogo ruso sigue guiada por el amor, pues, incluso en una situación tan desesperada antepone el bienestar de su amada a su propia felicidad.

En resumen, después de ver los esfuerzos que Yuriev hace por explicar y casi disculpar las acciones de Casandra y por resaltar las virtudes y el sufrimiento de Federico, resulta difícil creer que el traductor aplauda la violencia a la que se someten al final de la tragedia estos dos personajes. En efecto, si comparamos los últimos versos del original con la versión rusa, veremos que Yuriev está dispuesto a introducir más cambios para ajustar el desenlace a su visión general de la obra. Esta vez, cambia las palabras concluyentes del Duque:

| | |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>No es tomarla [venganza] el castigar la justicia. Llanto sobra, y valor falta; pagó la maldad que hizo por heredarme. (3.3013-17)</p> | <p>Castigar no significa rechazar las leyes de la justicia. ¡Después de las lágrimas el valor desaparece por sí mismo! – Pago el mal que hice por tener un heredero legítimo. (<i>Se aleja y cae en el sillón, desfallecido</i>). (3.201)</p> |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

Igual que sucede al final del discurso de Casandra, aquí el cambio de sujeto en la última frase produce un significado completamente distinto.¹² Parece, sin embargo, que esta rectificación que hace al Duque admitir públicamente su responsabilidad por la tragedia, no satisface del todo a Yuriev. El traductor añade al drama un apéndice titulado “Los cambios en el texto para la escena”, en el que aparece la siguiente versión del final:

¡Yo quería castigar justamente!
¡Pero todo el valor del justo magistrado
se ha derretido en lágrimas ante esta imagen!
¡Oh, qué penoso y cruel castigo
sufro yo mismo ahora por haber agraviado
al amor, al sacrificar sus sagradas leyes
a los fríos cálculos de estado!
¡He despreciado sus derechos para tener
un heredero legítimo!
(*Se aleja y cae en el sillón, desfallecido*)
Baja el telón. (206)

Conviene señalar que esta imagen del Duque arrepentido y horrorizado ante sus propias acciones concuerda perfectamente con la explicación que Yuriev nos ofrece del final de la tragedia en su introducción:

La idea central del drama está en las últimas palabras del Duque. Él se lleva un castigo más terrible que el de Federico y Casandra: se queda a vivir con un sufrimiento insoportable en el alma. En este estado anímico lo deja el poeta y el sentimiento moral del espectador queda apaciguado, al ver éste que en los mismos infractores de los principios de la verdad se oculta la raíz de su castigo y de su reconocimiento del triunfo de la verdad. (56)¹³

Sin embargo, la misma imagen contradice el mensaje del título *El castigo no es la venganza*, que parece aprobar la violencia orquestada por el Duque, como veremos en seguida. La interpretación del final de la tragedia como un castigo *sin* venganza sólo es posible si se cree en la previa conversión o reforma moral del Duque que le permite por fin controlar sus instintos. En palabras de David Gitlitz, "sólo puede haber un castigo sin venganza si el duque se desembaraza de pasión: es decir, si su reforma de carácter ha sido tal que pueda castigar a su hijo *sin interés*" (38). Por lo tanto, el debate crítico en torno al significado del título del drama a menudo va de la mano con la discusión sobre la autenticidad de la transformación del Duque.¹⁴ En la versión de Yuriev, sin embargo, la conversión se pospone hasta el último momento cuando la visión de los cuerpos de Federico y Casandra provoca la experiencia catártica en el Duque y al mismo tiempo le hace consciente de su destino trágico. Es decir, el Duque, aunque convencido de lo contrario, ejecuta una venganza personal en vez de castigar con justicia, pero, confrontado con su propio crimen, alcanza la lucidez y sufre el arrepentimiento consecuente. Como resultado, tanto el final como el mensaje general de la obra cambian radicalmente.

Conviene señalar que Yuriev no es el primero ni el último en alterar el texto original, convirtiendo su traducción en una refundición.¹⁵ Como ha documentado Jack Weiner, no todas las *comedias* españolas llegaban al público ruso en su forma original. En algunos casos, los traductores y directores de escena han manipulado los textos para utilizarlos con objetivos políticos.¹⁶ En otros, los cambios introducidos responden a la necesidad de adaptar el texto al gusto ruso. Así, por ejemplo, el primer traductor de *El médico de su honra*, conocido en Rusia en el siglo XIX bajo el título *Krovavaia ruka* (*La mano sangrienta*), modificó no sólo el título sino también el final de la obra haciendo que Gutierre se suicidara en vez de casarse con Leonor. Según la opinión de la época, los rusos simplemente no entenderían el final calderoniano: "the Russian attitude toward conjugal honor was more humane than the Spanish. The Russians rarely, if ever, killed an unfaithful wife, and the

killing of a wife on the grounds of mere suspicion was completely incongruous with the [Russian] society..." (Weiner, 1970b: 42).¹⁷ Es muy probable que las modificaciones introducidas por Yuriev en su versión de *El castigo sin venganza* se deban también a esta actitud. Asimismo, su interpretación del drama podía haber sido afectada por el contexto socio-político de la época. Recordemos que las décadas de los 60 y 70 del siglo XIX constituyen un periodo de grandes cambios en Rusia. El gobierno de Alejandro II (1855-1881), conocido hoy día como el "zar libertador", supone una serie de reformas radicales, que incluyen la abolición de la servidumbre en 1861. Al mismo tiempo y a pesar de las reformas que lleva a cabo Alejandro, crece la oposición al gobierno y se forman las organizaciones revolucionarias como "Tierra y libertad", que se dedican a la lucha política en contra de la autocracia. Las actitudes liberales florecen también en los círculos intelectuales, mientras que el teatro se convierte en el foro de la discusión social y política (Marsh 157). Es posible que *El castigo sin venganza* en su forma original resultara demasiado conservador en este ambiente de *deshielo*, para usar el término del poeta Fyodor Tyutchev.¹⁸

Cualquiera que sea la motivación de Yuriev para cambiar el significado de la obra, el producto final de sus intervenciones resulta muy problemático, puesto que tenemos un texto ajustado a la interpretación del traductor pero provisto de un título que resulta incompatible con el mensaje general de este mismo texto. No es de extrañar, por lo tanto, que *Nakazanie – ne mschenie* no se convirtiera en un éxito instantáneo en los escenarios rusos. De hecho, tendrán que pasar 85 años antes de que resurja en Rusia el interés por este drama. Para entonces, se habrá establecido el canon del Lope cómico más que trágico entre los directores de escena rusos y las nuevas traducciones no podrán romper con la tradición.¹⁹ En resumen, se puede decir que los procesos de canonización de una obra son siempre muy complejos, y más aun cuando se trata de una obra extranjera. Sin embargo, un análisis de la primera traducción rusa de *El castigo sin venganza* indica que la obra maestra de Lope no llegó a nuestros espectadores, en parte, porque la historia trágica del Duque de Ferrara se ha perdido en la traducción.

NOTAS

1. Todas las traducciones del ruso son mías. Sobre la recepción de la *comedia* en Rusia desde el siglo XVIII hasta la primera mitad del XX, véanse los magníficos estudios de Jack Weiner (1969a, 1969b, 1970a, 1970b, 1970c, 1982).

2. Se pueden ver *La boba para los otros y discreta para sí* en el Teatro de Arte de M. Gorki (MJAT), *El maestro de danzar* en el Teatro de Mossoviet, *La discreta enamorada* en el Teatro del Ejército Ruso, *La esclava de su galán* en el Teatro de M. Ermolova, *La dama boba*, en el teatro Satiricón de A. Raikin y el teatro-estudio "El Barrio Latino".
3. La primera aparición de la obra en ruso bajo el título *Kassandra, gertsoginia Ferrarskaia, ili Nakazanie – ne mschenie* (traducida para la escena por S. Yuriev) data de 1876 (Turkevich 161).
4. Para más ejemplos de cambio de título en las versiones rusas de las *comedias*, véase Weiner (1970b: 40-71).
5. Véase Gicovate (302), Wade (846), Issacharoff (147-48), Frenk (8), Rodríguez-Puértolas (115), Díez Borque (77), Ynduráin (161) y González-García (27).
6. Véase Van Dam (94), May (164), Morris (77), Hesse (30), Horowitz Murray (28), Gitlitz (36), Alborg Day (752), Fischer (30), Varey (239) y Wardropper (198).
7. Sobre la dificultad de admitir una sola lectura de la obra escribe Melveena McKendrick: "The reason for the disagreement over *El castigo sin venganza* is simple and clear. It is an extremely ambiguous play. And although each of us may, quite legitimately, favour a specific interpretation, it is impossible categorically to deny validity to any of the carefully thought-out and observed readings so far offered to us" (82). Véase también Wilson (295), Dixon y Parker (165), Van Antwerp (213), Carreño ("La 'sin venganza'" 386).
8. Para todas las citas de *Nakazanie – ne mschenie* ofrezco una traducción lo más literal posible, sacrificando su valor poético para poder apreciar mejor las diferencias entre el original y el texto ruso.
9. Por ejemplo, según Aurora, los amantes cometen "el mayor atrevimiento/ que pasara entre gentiles,/ o entre los desnudos cafres/ que lobos marinos visten" (3.2085-88), mientras que el Marqués los llama "gigantes de infamia" (3.2133).
10. Como nota Edward Wilson, "estas observaciones de los criados están hechas sin ironía o adulación. Un amor natural y razonable fue impedido por los actos humanos" (272).
11. Para Edward Wilson, el hijo del Duque también "pierde la simpatía que podríamos haber sentido por él al cortejar a Aurora de nuevo para disipar las sospechas de su incestuoso amor" (278).
12. Una vez más, se puede discutir la posibilidad de que Yuriev no entendiera el texto original, aunque en este caso la hipótesis resulta menos convincente, puesto que el sujeto de la frase "pagó la maldad que hizo" queda bastante claro.
13. Como dirá más tarde Alexander Parker, el Duque sufre un "castigo por frustración" (16). Hoy día, la mayoría de los investigadores, independientemente de su posición sobre el mensaje del final, comparten esta opinión. Así la expresa Wardropper: "Y no ha perdido sólo la felicidad. Ha perdido también, aunque no lo crea él, el honor... Aunque sigue el Duque con vida, esa vida arruinada es aún más trágica que la muerte cruel sufrida por sus víctimas" (203). Véase también Wilson (295), Larson (141-49), Nichols (230), McKendrick (82), Ynduráin (161), Carreño (1991: 398).
14. El mismo Gitlitz, por ejemplo, cree que el Duque es un hipócrita y su reforma – otra farsa (38). De la misma opinión son Wilson (283, 292), May (177), Morris (77), Hesse (30), Alborg Day (751), Fischer (29), Wardropper (200), Fox (130-32), MacKenzie (505) y Petro (43). Entre los que defienden la sinceridad de la conversión

- están Kossoff (29-30), Larson (142-43), Nichols (215), Gicovate (309), McCrary (215-21), Rodríguez-Puértolas (110), Díez Borque (72-73), Ynduráin (161) y Carreño (1991: 395; 1997: 86-87; 1998 70-71). Hay también críticos que no consideran necesario o incluso posible escoger entre las dos alternativas, puesto que para ellos, el Duque es "un ser repartido entre dos vertientes que se niegan mutuamente" (González-García 18). Por lo tanto, igual que el título que contiene en sí las dos interpretaciones posibles de la obra, este personaje revela, una "especie de esquizofrenia ligera o de profunda duplicidad de la personalidad" (Hermenegildo, González y Reyes 45). Véase también Issacharoff (150), Thompson (232) y Van Antwerp (213).
15. Como nota Gideon Toury, "translating as a teleological activity *par excellence* is to a large extent conditioned by the goals it is designed to serve, and these goals are set in, and by, the prospective receptor systems(s). Consequently, translators operate first and foremost in the interest of the culture *into* which they are translating, and not in the interest of the source text, let alone the source culture" (19).
 16. Véase, por ejemplo, el estudio de Weiner sobre *Fuenteovejuna* en Rusia y la URSS (1982).
 17. Véase también Weiner (1970c: 64-66).
 18. No es casual que las dos obras de Lope que triunfan en los escenarios moscovitas de la época sean *Fuenteovejuna* y *La estrella de Sevilla* (Weiner, 1970b: 67-78).
 19. Como lamenta S. Mokulski en 1956, "en nuestro teatro, que representa con mucho gusto obras españolas, no ha arraigado el drama heroico, sino que tiene un dominio casi absoluto la comedia" (119-20).

OBRAS CITADAS

- Alborg Day, Concha. "El teatro como propaganda en dos tragedias de Lope de Vega: *El duque de Viseo* y *El castigo sin venganza*". *Lope de Vega y los orígenes del teatro español: Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*. Ed. Manuel Criado de Val. Madrid: Edi-6, 1981. 745-754.
- Alpatova, Irina. "Sevil'skije bezumstva. [Locuras sevillanas]". *Kultura* 20.7428 (2004). 20-26 mayo 2004 <http://www.kultura-portal.ru/tree_new/culpaper/article.jsp?number=519&crubric_id=100422&crubric_id=206&pub_id=554177>.
- Balashov, Nikolaj. "Lope de Vega". *Istorija vsemirnoj literatury*. Vol. 3. Moscú: Naúka, 1985. 372-82.
- Carreño, Antonio. "La 'sin venganza' como violencia: *El castigo sin venganza* de Lope de Vega". *Hispanic Review* 59.4 (1991): 379-400.
- . "...La sangre/ muere en las venas heladas': *El castigo sin venganza* de Lope de Vega". *Hispanic Essays in Honor of Frank P. Casa*. Ed. A. Robert Lauer y Henry W. Sullivan. Ibérica 20. New York: Peter Lang, 1997. 84-102.
- . "Introducción". Lope de Vega. *El castigo sin venganza*. Ed. Antonio Carreño. 3.^a ed. Madrid: Cátedra, 1998. 15-86.
- Díez Borque, José María. "Introducción". Lope de Vega. *El castigo sin venganza*. Madrid: Espasa-Calpe, 1987. 7-80.

- Dixon, Victor y A. A. Parker. "El castigo sin venganza: Two lines, Two Interpretations". *Modern Language Notes* 85 (1970): 157-66.
- Frenk, Margit. "Claves metafóricas en *El castigo sin venganza*". *Filología* 20.2 (1985): 147-55.
- Fischer, Susan L. "Lope's *El castigo sin venganza* and the Imagination". *Kentucky Romance Quarterly* 28.1 (1981): 23-36.
- Fox, Dian. "The Grace of Conscience in *El castigo sin venganza*". *Studies in Honor of Bruce W. Wardropper*. Ed. Dian Fox, Harry Sieber y Robert ter Horst. Newark, DE: Juan de la Cuesta, 1989. 125-134.
- Gicovate, Bernardo. "Lo trágico en Lope: *El castigo sin vengaza*". *Anuario de letras* 16 (1978): 301-11.
- Gitlitz, David M. "Ironía e imágenes en *El castigo sin venganza*". *Revista de Estudios Hispánicos* 14.1 (1980): 19-41.
- Golubovskij, Evguenij y Maria Gudyma. "Na flejtakh vodostochnykh trub [Las flautas de los canalones]". *Odessa* 3.21 (1998): 42-43.
- González-García, Serafín. "Amor y matrimonio en *El castigo sin venganza*". *Dramaturgia española y novohispana: siglos XVI- XVII*. Ed. Lillian von der Walde y Serafín González García. México: Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa, 1993. 17-27.
- Hermenegildo, Alfredo, María Dolores González y Mercedes de los Reyes. "El duque de Ferrara y su elaboración dramática en *El castigo sin venganza*, de Lope de Vega". *Anuario Lope de Vega* 1 (1995): 37-58.
- Hesse, Everett W. *Interpretando la comedia*. Madrid: José Porrúa Turanzas, 1977.
- Horowitz Murray, Janet. "Lope Through the Looking-Glass: Metaphor and Meaning in *El castigo sin venganza*". *Bulletin of Hispanic Studies* 56 (1979): 17-29.
- Issacharoff, Dora. "El origen histórico-literario de *El castigo sin venganza*: resolución barroca de un conflicto manierista". *Lope de Vega y los orígenes del teatro español: Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*. Ed. Manuel Criado de Val. Madrid: Edi-6, 1981. 143-50.
- Kossoff, A. David. "Introducción biográfica y crítica". Lope de Vega. *El castigo sin venganza*. Madrid: Castalia, 1970. 9-50.
- Larson, Donald R. *The Honor Plays of Lope de Vega*. Cambridge: Harvard UP, 1977.
- Marsh, Cynthia. "Realism in the Russian Theatre, 1850-1882". *A History of Russian Theatre*. Eds. Robert Leach y Victor Borovsky. Cambridge: Cambridge UP, 1999. 146-65.
- May, T. E. "Lope de Vega's *El castigo sin venganza*: The Idolatry of the Duque de Ferrara". *Bulletin of Hispanic Studies* 37 (1960): 154-82.
- McCrary, William C. "The Duke and the *Comedia*: Drama and Imitation in Lope's *El castigo sin venganza*". *Journal of Hispanic Philology* 2 (1978): 203-22.
- McKendrick, Melveena. "Language and Silence in *El castigo sin venganza*". *Bulletin of the Comediantes* 35.1 (1983): 79-95.

- Mackenzie, Ann L. "Some Comments upon Two Recent Critical Editions of *El castigo sin venganza*". *Bulletin of Hispanic Studies* 68.4 (1991): 503-06.
- Mokulski, S. "Zarubezhnaia klassika v repertuare sovetskogo teatra [Los clásicos extranjeros en el repertorio del teatro soviético]". *Bogatstvo dramaturguicheskoi klassiki – sovietskomu zriteliu (sbornik statej)*. Ed. A. Gatenian. Moscú: Iskusstvo, 1956. 115-43.
- Morris, C. B. "Lope de Vega's *El castigo sin venganza* and Poetic Tradition". *Bulletin of Hispanic Studies* 40 (1963): 69-78.
- Nichols, Geraldine Cleary. "The Rehabilitation of the Duke of Ferrara". *Journal of Hispanic Philology* 1 (1977): 209-30.
- Petro, Antonia. "El chivo expiatorio sustitutorio: *El castigo sin venganza*". *Bulletin of the Comediantes* 55.1 (2003): 23-46.
- Rodríguez-Puértolas, Julio. "La soledad del duque de Ferrara". *Diálogos Hispánicos de Amsterdam* 2 (1981): 103-16.
- Rogov, Vladimir. "O perevode zaglavij [Sobre la traducción de los títulos]". *Inostrannaja literatura* 4 (1998): 238-46.
- Siliunas, Vidas. "K istorii liubvi: Lope de Vega i secrety ego stsenicheskogo uspekha [Sobre la historia del amor: Lope de Vega y los secretos de su éxito escénico]". *Teatr* 1-2 (2003): 121-32.
- Thompson, Currie K. "Unstable Irony in Lope de Vega's *El castigo sin venganza*". *Studies in Philology* 78.3 (1981): 224-240.
- Toury, Gideon. "A Rationale for Descriptive Translation Studies". *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*. Ed. Theo Hermans. New York: St. Martin's Press, 1985. 16-41.
- Turkevich, Ludmilla Buketoff. *Spanish Literature in Russia and in the Soviet Union, 1735-1964*. Metuchen, NJ: The Scarecrow Press, 1967.
- Van Antwerp, Margaret A. "Fearful Symmetry: The Poetic World of Lope's *El castigo sin venganza*". *Bulletin of Hispanic Studies* 58.3 (1981): 205-16.
- Van Dam, C.F. Adolfo. "Estudio preliminar". Lope de Vega. *El castigo sin venganza*. Groninga: P. Noordhoff, 1928. 3-120.
- Varey, John. "*El castigo sin venganza* en las tablas de los corrales de comedias". "*El castigo sin venganza*" y el teatro de Lope de Vega. Ed. Ricardo Doménech. Madrid: Cátedra, 1987. 223-39.
- Vega, Lope de. *El castigo sin venganza*. Ed. Antonio Carreño. Madrid: Cátedra, 1993.
- Wade, Gerald E. "Spain's Golden Age Culture and the 'Comedia.'" *Hispania* 61.4 (1978): 832-850.
- Wardropper, Bruce W. "Civilización y barbarie en *El castigo sin venganza*". "*El castigo sin venganza*" y el teatro de Lope de Vega. Ed. Ricardo Doménech. Madrid: Cátedra, 1987. 191-205.
- Weiner, Jack. "The Introduction of Spain's Golden Age Theater into Russia (1672-1800)". *Annali Dell Istituto Universitario Orientale: Sezione Romanza* 11.2 (1969a): 193-223.

- . "Russian and Soviet Criticism of the Spanish *Comedia*". *Yearbook of Comparative and General Literature* 18 (1969b): 48-69.
- . "The Death of Philip IV of Spain (1665) and the Early Russian Theatrical Repertoire (1672-1686)". *Theatre Research* 10.3 (1970a): 179-84.
- . *Mantillas in Muscovy: the Spanish Golden Age Theater in Tsarist Russia, 1672-1917*. Humanistic Studies 41. Lawrence: University of Kansas Publications, 1970b.
- . "El teatro español del Siglo de Oro en Rusia durante la primera mitad del siglo XIX". *Cuadernos Hispanoamericanos* 241 (1970c): 46-76.
- . "Lope de Vega's *Fuenteovejuna* Under Tsars, Commissars, and the Second Spanish Republic (1931-1939)". *Annali Dell' Instituto Universitario Orientali: Sezione Romanza* 24.1 (1982): 167-223.
- Wilson, Edward M. "Cuando Lope quiere, quiere". Trad. Rafael Ferreres. *Cuadernos Hispanoamericanos* 54 (1963): 265-98.
- Ynduráin, Domingo. "El castigo sin venganza como género literario". "El castigo sin venganza" y el teatro de Lope de Vega. Ed. Ricardo Doménech. Madrid: Cátedra, 1987. 141-61.
- Yuriev, Serguei. "Nakazanie ne mschenie [El castigo sin venganza]". *Ispanskij teatrsvetuschego perioda XVI i XVII vekov*. Serguej Yurjev. Moscú, 1877. 41-57.
- , trad. *El castigo sin venganza. Por Lope de Vega. Ispanskij teatrsvetuschego perioda XVI i XVII vekov [El teatro español en su periodo de esplendor de los siglos XVI y XVII]*. Serguej Yurjev. Moscú, 1877.