

# La función especular de Batín en *El castigo sin venganza* de Lope de Vega

## The Specular Function of Batín in Lope de Vega's *El castigo sin venganza*

**María Natalia Bustos**

<http://orcid.org/0000-0002-9804-9974>

Universidad de Buenos Aires (UBA)-CONICET

ARGENTINA

[natbustos@yahoo.it](mailto:natbustos@yahoo.it)

[*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 9.2, 2021, pp. 773-784]

Recibido: 23-02-2021 / Aceptado: 15-04-2021

DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2021.09.02.55>

**Resumen.** El artículo analiza la figura del gracioso Batín en *El castigo sin venganza* como espejo y voz de la conciencia de su amo Federico. Sostiene que Batín es un criado virtuoso y moral, que no se ajusta a los estereotipos de la comedia áurea. Se compara a este siervo con Juanete de la comedia *El pintor de su deshonra* de Calderón de la Barca, ya que ambos reflejan y comentan moralmente la acción. También coinciden ambos graciosos en su cualidad de presentadores de cuentecillos con función moralizante. El artículo muestra cómo hacia el final de la tragedia de Lope, Batín se separa de Federico, después del adulterio cometido por este y su madrastra Casandra, porque ya no puede ser reflejo del alma de su señor. A diferencia de Batín, Juanete es siempre fiel a su amo Juan de Roca. Es posible que esta fidelidad se deba a que su función en la obra es más la de comentar que ilumina al público, que la de ser un ejemplo de alma moral y virtuosa como Batín.

**Palabras clave.** Espejo; conciencia; fidelidad; gracioso.

**Abstract.** The article studies the character of the "gracioso" Batín in *El castigo sin venganza* by Lope de Vega, as a mirror and inner voice of his master Federico. It argues that Batín is a virtuous and moral servant, which does not fit the stereotypes of the Golden Age comedy. This servant is compared to Juanete in *El pintor de su deshonra* by Calderón de la Barca, since both reflect and comment on the morals behind the actions. In both cases, the servants introduce moralizing stories that

reflect and reveal important aspects of the action. The article shows that, by the end of Lope's tragedy, Batín leaves his master Federico, after this, one commits adultery with his stepmother Cassandra, because he cannot continue reflecting his master's soul. Different from Batín, Juanete remains faithful to his master Juan de Roca. Juanete's loyalty shows him more as a commentator on the action for the public than as a real example of moral and virtuous soul.

**Keywords.** Mirror; Conscience; Fidelity; *Gracioso*.

El espejo es un elemento que, por sus asociaciones y sentidos, funciona como símbolo ideal para transmitir las ideas centrales del teatro del Siglo de Oro español, que giran en torno a la honra, el ocultamiento, la revelación, las perspectivas, la fama, la metateatralidad (teatro como espejo del mundo y mundo como obra de teatro) y, en definitiva, los difusos límites entre realidad y ficción<sup>1</sup>. El sentido del espejo en *El castigo sin venganza* ha sido estudiado particularmente por Murray, quien ha analizado cada una de sus apariciones en la obra, junto a otras metáforas relevantes de la obra como las del disfraz y la oscuridad<sup>2</sup>. Profeti también se ha referido a las imágenes del espejo en la obra, comentando el significado del espejo que revela el adulterio y enfatizando, especialmente, la importancia premonitrice de la descripción de la comedia como espejo de la vida proporcionada por el Duque en el verso 215, «que funciona sea en relación con el *exemplum* propuesto (“que siendo en Italia asombro, / hoy es ejemplo en España”, vv. 3020-3021), sea en relación con el espeluznante juego de espejos y escenas utilizado por el Duque, que “contempla” repetidamente el espectáculo de los dos cadáveres»<sup>3</sup>.

El espejo es elemento revelador por excelencia. Se asocia directamente con la identidad y con las perspectivas de lo real. Por sus posibles sentidos puede convertirse en un elemento positivo o negativo, según se lo asocie a la perdición o a la salvación, al vicio o a la virtud. Por otra parte, el espejo proporciona una imagen invertida de la realidad, de modo que funciona como una suerte de revés de la realidad, que, a la vez que crea múltiples perspectivas, revela la complejidad del alma humana.

En *El castigo sin venganza* la primera referencia al espejo se da en los versos 214 y ss. en boca del Duque, quien se refiere a la comedia como espejo de la vida. El Duque, quien se ha acercado con sus criados, Ricardo y Febo, a la casa de un autor de comedias, no quiere escuchar a la actriz por miedo a que diga alguna verdad inconveniente. La actriz es asimilada a Cintia, la prostituta de la que el Duque escuchó poco antes la revelación de su condición libertina (vv. 93-128). El Duque

1. La obra maestra de Diego Velázquez *Las Meninas*, presenta a un pintor (Velázquez) que, al parecer, mira hacia nosotros. En el centro se encuentra la infanta Margarita de Austria, que sería lo que el pintor está pintando. Todos miran hacia los reyes, Felipe IV y Mariana de Austria, que aparecen reflejados en el espejo del fondo. Hay una figura que está saliendo por una puerta de atrás, que ve todo desde otro ángulo. Además de esto, la cantidad de pinturas en la paredes son otras formas de representar. La obra es un juego de representaciones y reflejos que muestran una multiplicidad de perspectivas.

2. Murray, 1979, pp. 17-29.

3. Profeti, 2012, pp. 76-77.

se refiere a Cintia como una actriz representando un papel en el teatro de la vida, cuando declara que ha oído del papel de la primera dama el estado de su fama (vv. 226-228). Recordemos que Cintia era el epíteto de Artemisa, la diosa de la luna, en la mitología griega, nombre que se ajusta bien a quien cumple el papel de desnudar y reflejar las verdades que no es grato escuchar.

La segunda referencia al espejo ocurre cuando Federico marcha hacia Mantua. Envuelto en sus pensamientos sobre su herencia e identidad, declara a Batín que quiere retirarse de sí mismo al amparo de los árboles que se miran en el espejo del río, atentos a sus copas verdes, es decir contentos consigo mismos (vv. 240-247). El espejo del río es símbolo de identidad para los árboles. Por el contrario, Federico se encuentra confundido y lamenta haber vivido con el engaño de creerse el heredero del Duque. Su identidad se ve quebrantada por la nueva situación en que lo sitúa el futuro casamiento de su padre<sup>4</sup>.

Aurora es un personaje que también funciona como espejo; su nombre se ajusta perfectamente a esta funcionalidad. El consejo que Aurora da al Duque de casarlo a Federico con ella para así aplacar su tristeza es comparado con un espejo por el Duque, quien declara: «hoy mi remedio amaneces, / y en el sol de tu consejo / miro como en claro espejo / el que a mi sospecha ofreces» (vv. 740-743)<sup>5</sup>. Más adelante, cuando Federico rechaza la propuesta del Duque de casarse con Aurora declarando que esta ya ha mostrado favorecer al Marqués, el Duque señala: «Si andan los hombres a mirar antojos, / encierren en castillos las mujeres / desde que nacen, contra tantos ojos, / que el más puro cristal, si verte quieres, / se mancha del aliento...» (vv. 1171-1175). El espejo, que es la honra de Aurora, en este caso, aparece como un elemento que puede empañarse fácilmente.

Las acciones de padre e hijo (el Duque y su hijo Federico) se reflejan en varios momentos y los paralelos entre ambos son señalados por otros personajes. Federico se vuelve adúltero como su padre y toma su lugar, y Casandra lo define como su vivo retrato («un retrato vuestro ha sido», v. 256). Cuando el Duque, que ha regresado de la guerra, pregunta a Batín por el comportamiento de su hijo, este declara, empleando un paralelismo: «Cierto señor, que pudiera / decir que igualó en la paz / tus hazañas en la guerra» (vv. 2412-2414).

De especial importancia, finalmente, es el espejo que revela el adulterio de Federico y Casandra y transmite la noticia de la falta cometida (vv. 2085-2092). Profeti comenta la escena en la que Aurora entrevé a Federico abrazando a su madrastra reflejado en el espejo (vv. 2067-2096), señalando que, en este caso, el espejo es «diafragma que permite la visión y al mismo tiempo es figura de satisfacción de sí, del placer narcisista, de su ostentación, sobre la cual vuelven los vv. 2084-2085 (“gustan que se publique...”)<sup>6</sup>. El espejo se asocia aquí con la identidad y la fama.

4. Murray (1979, p. 19) entiende esta referencia al espejo de modo diverso. Para ella, del mismo modo que el curso del río refleja las copas de los árboles, el paisaje refleja el estado de ánimo de Federico ya que él se siente a gusto allí y no en el mundo donde debe fingir complacencia con los planes de su padre.

5. Las citas de la tragedia provienen de la edición de Prolope, 2016.

6. Profeti, 2012, p. 75.

En el presente trabajo me propongo añadir a los elementos especulares presentes en la obra y ya estudiados por los críticos la figura del gracioso Batín, cuyo carácter especular no ha sido suficientemente comentado. Batín es definido como *alter ego* de Federico por Profeti<sup>7</sup>, pero la estudiosa no profundiza en esta función del personaje. Se dedica a este gracioso Dixon, quien señala que a lo largo de la obra Batín funciona como mensajero, *alter ego* de Lope, confidente de Federico, Coro<sup>8</sup>. No concuerda Dixon con Lázaro Carreter, para quien Batín carece de propia personalidad<sup>9</sup>. Para Dixon, Batín «is a sober, cautious and thoughtful character; his witty quips, anecdotes and Classical allusions all serve a serious purpose, and many have ominous implications»<sup>10</sup>. El propósito de este trabajo es profundizar en la figura de Batín como espejo de Federico y, hacia el final, como figura que decide separarse de su amo cuando ya no puede cumplir su función especular. Batín adopta este rol justamente por ser un personaje sumamente humano y coherente a lo largo de la obra, que funciona como la voz de la conciencia de Federico.

Entre las características que Arango atribuye al gracioso de la comedia áurea se encuentran la de ser «un desdoblamiento del protagonista central de la comedia, que comparte los diálogos y, en muchas ocasiones, evita los monólogos»<sup>11</sup>. Señala Arango que «la función del gracioso sirve de contrapunto a la figura del galán y sirve también de puente entre lo ideal y lo real, entre el héroe y el público»; el gracioso es «espejo en la comedia, no para reflejar exactamente una realidad sino para mostrar la imagen opuesta»<sup>12</sup>. Para Valbuena Prat «el gracioso, en técnica de claroscuro, representa lo bajo y grotesco: el miedo, la ausencia del principio del honor, la tosquedad sensual, la glotonería»<sup>13</sup>. El personaje de Batín, en *El castigo sin venganza*, no se ajusta a esta descripción. Es un gracioso moral y virtuoso que difiere del estereotipo presentado en las comedias. Del mismo modo, Juanete en *El pintor de su deshonra*, de Calderón de la Barca<sup>14</sup>, es un gracioso que funciona como *alter ego* de su amo don Juan Roca, proyectando la interioridad de su amo o revelando verdades de las que este no es consciente<sup>15</sup>. Advierte y comenta sabiamente a través

7. Profeti, 2012, p. 74.

8. Dixon, 2015, p. 250.

9. Lázaro Carreter, 1987, pp. 31-48.

10. Dixon, 2015, p. 252.

11. Arango 1980, 377.

12. Arango 1980, 379.

13. Valbuena Prat, 1950, p. 323. Para profundizar en la figura del gracioso en el teatro del Siglo de Oro español, consultar la bibliografía anotada reunida por Lobato, 1994, pp. 149-170.

14. *El pintor de su deshonra* presenta la venganza injustificada del caballero Juan de Roca sobre su mujer Serafina y don Álvaro, antiguo enamorado de ella, a quien ella creía muerto y que ha regresado y reclamado su amor. Don Álvaro rapta a Serafina y la esconde en su finca de Nápoles, pero Serafina se mantiene fiel a su marido. Cuando Juan de Roca se dispone a pintar el retrato que el Príncipe de Ursino le ha encargado, descubre que debe pintar a su mujer Serafina. Cuando ve a Serafina, malinterpretando el consuelo que, provocado por el miedo a la venganza de su marido, Serafina busca en don Álvaro, Juan de Roca recurre a sus pistolas y mata a los dos. El marido mata entonces a su mujer inocente y lo hace públicamente para vengar una deshonra causada por un secuestro que ha sido también público.

15. Fischer (1972, p. 335) declara: «The gracioso in Calderon's plays often functions as the *alter ego* of another character, either serving as a projection of the inner being of that individual or revealing truths

de cuentecillos que se ajustan a la acción, pero es ignorado por su amo, tratado de loco (I, v. 667; II, v. 107) y silenciado (II, v. 158)<sup>16</sup>. Juan Roca, a diferencia de Juanete, muestra falta de percepción; se maneja a nivel superficial tanto en su relación con su mujer Serafina, como en su reacción al supuesto adulterio de esta con don Álvaro<sup>17</sup>. Batín, en *El castigo sin venganza*, también introduce seis cuentecillos que, como señala McGrady, aluden de alguna forma al adulterio de Casandra y Federico y al desenlace trágico de su amor<sup>18</sup>. Es cierto que Juanete es más rústico que Batín y sus cuentos más disparatados<sup>19</sup>, lo que puede atribuirse a que *El pintor de su deshonra*, a pesar del asesinato final, está concebida más como comedia que como tragedia, a diferencia de la obra de Lope.

En *El castigo sin venganza*, Batín es compañero fiel y consejero de Federico. Al principio de la obra le aconseja a Federico sabiamente, cuando trata de mostrarle que el casamiento es el mejor remedio para curar los vicios del Duque (vv. 256-290) y le aconseja discreción y paciencia:

Señor, los hombres cuerdos y discretos,  
cuando se ven sujetos  
a males sin remedio,  
poniendo la paciencia de por medio,  
fingen contento, gusto y confianza,  
por no mostrar envidia y dar venganza (vv. 313-318).

Para Batín el fingir es sinónimo de soportar y sacrificarse; es algo que se hace por el bien de los demás. Batín trata de calmar a Federico con razones: si sufría las otras mujeres del Duque, cómo no va a poder sobrellevar una sola (vv. 319-322). Intenta proteger a Federico. Cuando este acude a socorrer a Casandra, Batín trata de frenarlo. Le dice «Detente» y «escusar el peligro es ser valiente» (v. 325), frases que pueden interpretarse en un sentido práctico y uno moral, ya que, por medio de ellas, Batín no solo advierte del peligro físico sino de la importancia de evitar la ocasión de pecado. Batín estaría así aprovechando la comicidad que le ofrece el ajustarse en apariencia al estereotipo del gracioso cobarde para introducir un consejo que puede entenderse en sentido moral.

of which that individual is not consciously aware». Para Wilson (1970, p. 80) los comentarios de Juanete «toman la forma de historietas divertidas que son a la vez reflexión de las situaciones en que se cuentan». Este crítico comenta el significado de cada cuentecillo en relación con la acción (1970, pp. 81-84).

16. Fisher, 1972, p. 335.

17. Fisher, 1972, pp. 338-340.

18. McGrady, 1983, pp. 48-60.

19. Güntert (1977, p. 360) se refiere a la ambigüedad de Juanete, personaje sutil y disparatado, que habla a dos niveles: el del público y el de los personajes de la comedia. Los cuentos de Juanete son interpretados como disparates por los otros personajes; no sucede así con Batín quien es siempre tomado seriamente.

La relación entre Batín y Federico es de mucha confianza y amistad. Amo y criado son muy unidos a tal punto que Batín conoce y sabe leer la mente de Federico<sup>20</sup>. Muchas veces en la tragedia, Batín se encarga de poner en palabras los pensamientos de su amo. Cuando Batín adivina el interés de Federico por Casandra, Federico lo hace callar: «No digas / nada, que con tu agudeza / me has visto el alma en los ojos / y el gusto me lisonjeas» (vv. 634-637). Batín admite que Casandra era mejor para Federico, pero la llama Venus y Elena, anticipando con estas alusiones el efecto negativo de su presencia. Al referirse a Casandra como Venus, la diosa que, casada con Hefesto, era amante de Ares, y Helena, quien fue infiel a Menelao con Paris ocasionando la guerra de Troya, Batín manifiesta el poder de la belleza de Casandra y el peligro que entraña. Finalmente exclama Batín: «¡Pesia las leyes del mundo!» (v. 644). Batín lamenta la realidad de la situación de Federico y se conduce, pero en ningún momento sugiere ignorar estas leyes.

Es cierto que Batín, como gracioso, funciona también como espejo distorsionante y burlesco de las acciones de su amo Federico. Cuando se produce el accidente con el carro de Casandra, Batín toma en brazos a Lucrecia, la criada de esta, así como Federico lo había hecho con Casandra. Su diálogo con ella es burlesco y gracioso (vv. 412-467), contrapunto del diálogo sentimental de Casandra y Federico. Dice Lázaro Carreter: «Así, en *El castigo sin venganza*, la relación que apunta entre Lucrecia y Batín, al comienzo, se desvanece tras haber apuntado», y explica inmediatamente: «pero los requiebros del gracioso a su par femenina eran esperados siempre por el público del corral, y Lope no lo defrauda»<sup>21</sup>. Esta actuación de Batín se ajusta más a la del gracioso estereotípico<sup>22</sup>. Sin embargo, como bien señala Lázaro Carreter, no perdura. Esto se debe a que extender en demasía este tipo de actitud iría en contra del perfil virtuoso y moral que define a Batín.

Es cierto que Batín refleja las expectativas y pensamientos del público receptor y funciona como intermediario entre la obra y el público<sup>23</sup>. Sin embargo, a pesar de mostrar una particular combinación de sabiduría y humor popular que le permite representar a gente de distinto nivel social, Batín es un personaje consistente en su comportamiento ético y su rol moralizante<sup>24</sup>. La única vez que pronuncia algo de carácter vulgar, en su diálogo con Lucrecia, admite que lo ha hecho «por donaire»:

No quiera Dios que tal sea,  
ni que murmure envidioso  
de las virtudes ajenas.

20. Señala Montesinos (1951, p. 20): «La fidelidad de la figura del donaire encuentra con frecuencia en las comedias su fórmula en la frase "soy doble de mi amo"».

21. Lázaro Carreter, 1987, p. 43.

22. Recordemos las afirmaciones de Arango (1980, p. 379) sobre el gracioso como contrapunto del galán.

23. Dice Lázaro Carreter (1987, p. 38) del gracioso que «es como un "alter ego" de todos y cada uno de los espectadores, a quienes con su pobreza y frecuente vulgaridad representa en el tablado».

24. Señala McGrady (1983, p. 48, nota 6) que Batín «sabe hacerse el gracioso», pero «no puede ni remotamente considerarse como una figura del donaire».

Esto dije por donaire,  
que no porque piense o tenga  
satisfacción o arrogancia (vv. 455-460).

Dice Lázaro Carreter sobre Batín: «Parece bastante claro que una figura tan estrictamente funcional no podía ser construida como persona»<sup>25</sup>. A mi parecer, sin embargo, Batín es el personaje de mayor sustancia humana de la obra. Es el que se encarga de llevar paz; aconseja sabiamente; comprende, pero no incentiva el error; y siempre ofrece una palabra positiva. Es la voz de la conciencia de Federico.

El diálogo entre Federico y Batín que cierra la jornada primera es de particular importancia porque el criado funciona como espejo revelador de los pensamientos que Federico no se anima a declarar y de sus problemas de conciencia e introduce la reflexión moral. Ya desde el comienzo, Federico reconoce que los pensamientos de su imaginación no se corresponden con lo que considera correcto y llama a la imaginación «necia». Inmediatamente introduce la metáfora de la vida como sueño, queriendo significar que la mente proporciona al hombre despierto imágenes similares a las de una persona dormida o enferma de locura. Al asimilar los pensamientos con el sueño y la locura, Federico los presenta como involuntarios e inevitables. Al «Bien dicen que nuestra vida / es sueño» de Federico, Batín responde, casi en forma de espejo, con un «dices bien» y reconoce haber tenido pensamientos inadecuados «sin querer» (vv. 936 y ss.). Como espejo distorsionante, Batín expresa cuáles son los pensamientos que como gracioso suele tener. Estos incluyen ideas imprudentes («dar un bofetón a uno / u mordelle del pescuezo», vv. 940-941), o temerosas (echarse de un balcón y matarse), o provocativas (decir a un religioso que el sermón ya ha sido escrito, o reír en un entierro), o desafiantes (tirar el candelero a dos que juegan o tomar del mono a una dama). Del mismo modo que Federico, Batín también llama «necia» a su fantasía y declara que, si imagina que toma del moño a la dama, le salen colores en la cara, como si lo hubiera hecho, para mostrar el poder de la fantasía sobre la persona.

Federico rechaza los pensamientos que le vienen a la mente y exclama: «¡Jesús! ¡Dios me valga! ¡Fuera, / desatinados conceptos / de sueños despiertos» (vv. 958-960). Pide ayuda a Dios en su debilidad y lucha contra sus pensamientos a los que se refiere con el oxímoron «sueños despiertos», que marca la contradicción que experimenta su alma. Inmediatamente, en una pregunta retórica cargada de anáforas y paralelismos, que enfatiza las acciones de su imaginación («¿tal imagino, tal pienso / tal me prometo, tal digo / tal fabrico, tal emprendo?», vv. 961-963), Federico muestra su rechazo total a estas ideas a las que llama «locura» (v. 964). Entonces Batín trata de provocar la revelación de estos pensamientos diciendo: «¿pues tú para mí secreto?» (v. 965). El énfasis puesto en los pronombres «tú» y «mí» muestra la íntima relación entre amo y criado. Federico justifica sus pensamientos diciendo, con una metáfora, que «las imaginaciones / son espíritus sin cuerpo», es decir, que carecen de materialidad y, por lo tanto, no existen en la realidad. Batín se ofrece entonces a adivinar los pensamientos de su amo y decla-

25. Lázaro Carreter, 1987, p. 45.

ra: «que te agrada tu madrastra / y estás entre ti diciendo...» (vv. 978-979). Pero no puede terminar la frase, porque Federico lo interrumpe con un «¡No lo digas!» (v. 980). Batín ha leído y reflejado los pensamientos de Federico como un espejo, pero Federico no quiere escucharlos. Federico entonces se cuestiona: «pero yo ¿qué culpa tengo, / pues el pensamiento es libre?» (vv. 981-982), a lo que Batín responde: «Y tanto, que por su vuelo / la inmortalidad del alma / se mira como en espejo» (vv. 984-986). Esta declaración de Batín es más complicada y rica de lo que parece a primera vista. Por un lado, Batín asemeja la inmortalidad del alma con los pensamientos inmatriciales; por otro, a nivel moral, establece una relación entre la inmortalidad y los pensamientos como de causa y efecto: de los pensamientos y decisiones de la voluntad dependerá la vida eterna del alma. Profeti entiende que Batín estaría justificando los pensamientos de Federico<sup>26</sup>. Dixon interpreta estas palabras de otra manera. Para él, «Batín is recalling, obliquely, that his [Federico's] God-given free will and reason enables him to resist such "primeros movimientos", and that failure may lead to everlasting damnation»<sup>27</sup>. Se ha dicho también acerca del Duque:

*Federico*, que ha querido autoconvencerse de que el pensamiento que no se ha llevado a los hechos tiene permiso moral para seguir pensando, es advertido por un criado con una sentencia teológica: la moral cristiana no lo consiente, ya que mediante el «vuelo libre del pensamiento» el alma tiene la *capacidad* y la *obligación* de examinarse como en un espejo<sup>28</sup>.

Federico acepta que está celoso del Duque, y Batín, como fiel criado y amigo, lo comprende y hasta reconoce que Casandra era mejor para él. Sin embargo, Federico admite que este amor es imposible y declara lo que sí le está permitido: «Con eso puedo / morir de imposible amor / y tener posibles celos» (vv. 992-994). Por medio de esta antítesis, Federico establece en su mente los límites entre lo involuntario que no conlleva culpa y lo intencional de lo que sí es responsable. Termina la primera jornada con la presentación de un Federico que rechaza los pensamientos de amor adúltero y sabe qué es lo correcto y lo incorrecto.

En la jornada segunda el Duque marcha a Roma para unirse al ejército pontificio en la guerra (vv. 1689 y ss.) y Federico comienza a manifestar ante Batín las señales del amor. Al ver cómo Federico se muestra indiferente al amor de Aurora, Batín entiende que su amo tiene un nuevo amor, pero el criado, como recta conciencia, se niega a incentivar sus pasiones («porque abonar tus tristezas / fuera más necia lisonja», vv. 1795-1796). A continuación, Federico expresa sus penas por medio del soneto «¿Qué buscas, imposible pensamiento?», recurso que carga de fuerza emocional a sus palabras. Este soneto complementa las ideas que había expresado en la escena final de la primera jornada, pero las emociones de Federico, ahora muy intensas, lo llevan a referirse a sus pensamientos con el apóstrofe «Bárbaro» (v. 1798), como si fuera un enemigo peligroso. Introduce la antítesis muerte-vida

26. Profeti, 2012, p. 74.

27. Dixon, 2015, p. 148.

28. Prolope, 2011, p. 32.

(«¿Por qué la vida sin razón me quitas, / donde volando aun no te quiere el viento?», vv. 1799-1800). Los versos 1801-1802 («Detén el vagaroso movimiento, / que la muerte de entrambos sollicitas»), junto al verso 1800, que expresa la idea del pensamiento que vuela como el viento, se relacionan con las palabras que Batín había pronunciado en la escena final de la jornada primera en su diálogo con Federico: «Y tanto, que por su vuelo / la inmortalidad del alma / se mira como en espejo» (vv. 984-986). Así como Batín se había referido a la inmortalidad del alma en relación con el pensamiento, Federico manifiesta que el pensamiento puede causar la muerte del cuerpo y también del alma. Es en esta jornada que Federico y Casandra finalmente sucumben a la tentación y ceden a los dictados del amor (vv. 1811-1858). En esta acción, que incluye deliberación y claridad de juicio, interviene el libre albedrío y la voluntad, y, en ese sentido, Casandra y Federico se vuelven culpables de un adulterio que podría haberse evitado.

En esta jornada segunda Batín comienza a separarse de su amo Federico a medida que este va sumiéndose en su conflicto. Cuando Federico consigue que el Duque olvide su casamiento con Aurora, Batín le dice: «¡Oh, qué bien has negociado / la gracia del Duque!» (vv. 1196-1197), a lo que Federico responde en forma de espejo: «Espero / su desgracia porque / quiero ser en todo desdichado» (vv. 1197-1199). Batín manifiesta entonces por primera vez su distanciamiento de Federico:

Pero, ¡por Dios!, que, mirado  
tu desesperado estado,  
me obligas a que te pida  
o la razón de tu mal  
o la licencia de irme  
adonde, que fui, confirme,  
desdichado por leal (vv. 1224-1230).

Federico admite su situación de soledad y las razones que la causan: «Vete, si quieres también / y déjame solo aquí / porque no haya cosa en mí / que tenga sombra de bien» (vv. 1244-1247). Es interesante pensar que Federico acepta la separación de Batín cuando reconoce que ya no tiene en sí ningún bien que pueda ser reflejado; es entonces que Batín pierde su sentido y función<sup>29</sup>.

Batín manifiesta su deseo de irse con Aurora, que por su nombre representa la luz que está asociada al bien, cuando ya no ve posibilidad de salvación para Federico. Declara a Aurora que los cambios de Federico han motivado su decisión:

Fuera desto está endiablado  
el Conde; no sé qué tiene.  
Ya triste, ya alegre viene;  
ya cuerdo ya destemplado.

29. Montesinos (1951, p. 20) menciona entre las características del gracioso de Lope la fidelidad a su amo: «El gracioso sigue al galán como su sombra».

La Duquesa pues también  
 insufrible y desigual.  
 Pues donde va a todos mal  
 ¿quieres que me vaya bien? (vv. 2792-2799).

Una vez que Federico se ha asociado al mal, Batín no puede permanecer junto a él si quiere continuar en el buen camino. Batín cumple la función de espejo que se asocia con la identidad y el conocimiento de sí. Los problemas de identidad de Federico aparecen en la obra desde el principio (recordemos que Federico quiere encontrar refugio de sí mismo en los árboles que se reflejan en el río en los vv. 240-247). Una vez cometido el adulterio, Federico confiesa a Batín: «Yo me olvido de ser hombre» (v. 2215) y «¡Ay, Batín!, no sé de mí» (v. 2245). Batín mismo no reconoce a Federico y confiesa a Aurora: «Yo no sé "quizá" quién es, / mas sé que nunca quizó» (vv. 2790-2791). Adoptando las quejas típicas del criado no reconocido y recompensado, Batín justifica su decisión ante Aurora. Sin embargo, el motivo profundo radica en que Batín ya no es capaz de seguir actuando como la voz conciencia y luz de la razón de Federico<sup>30</sup>.

La tragedia no presenta la decisión última de Batín. En la escena final, cuando ya se han cometido los asesinatos de Casandra y Federico, y el Duque indica a Aurora que parta a Mantua con el Marqués, y ella, turbada, responde que le contestará al día siguiente, Batín le advierte: «¡Di que sí, que no es sin causa / todo lo que ves, Aurora» (vv. 3005-3006). Batín ignora la participación de Aurora y el Marqués en el crimen cometido. Pero las palabras del gracioso están cargadas de sentido para Aurora, quien ha sido causa intelectual del desenlace trágico. El personaje de Aurora, que simboliza la luz, ha cometido errores y participado de la venganza. Desconocemos la posible evolución moral de este personaje. Sin embargo, la satisfacción que el Marqués muestra ante el asesinato de Federico y su futura unión con Aurora en el matrimonio que los convertirá en uno (el Duque dice a Aurora: «parte con Carlos a Mantua, / que él te merece y yo gusto», vv. 3001-3002), nos llevan a pensar que a Batín le va a ser difícil cumplir su función de conciencia moralizante con estos dos personajes y va a terminar apartándose también de ellos. A diferencia de Batín, el gracioso Juanete, en *El pintor de su deshonra*, es siempre fiel a su amo Juan de Roca. Es posible que esta lealtad se deba a que su función en la obra es más la de comentador que ilumina al público, que la de ser un ejemplo de profundo compromiso moral y actitud virtuosa como Batín<sup>31</sup>. Con justa razón, esta comparación nos lleva a pensar que Batín adopta una conducta infrecuente

30. Montesinos (1951, p. 24) menciona la venalidad entre los aspectos que distinguen al gracioso. En el caso de *El castigo sin venganza*, Batín adopta la postura del criado de comedia, para justificar su decisión de separarse de Federico, pero las verdaderas razones son de índole moral.

31. Wilson (1970, p. 80) señala que Juanete «observa lo que sucede y se lo cuenta a su amo; pero sus descubrimientos nunca son completos». «Los descubrimientos de Juanete no afectan a la acción. Es más un comentador que un agente».

en los graciosos del teatro áureo justamente por su condición de conciencia recta y justa, característica que en el teatro de la época define al noble, no al criado. De este modo, Batín se presenta con un personaje de características únicas y distintivas que lo vuelven sumamente original.

### CONCLUSIONES

Batín posee en *El castigo sin venganza* una singularidad única; es un gracioso moral y virtuoso que difiere del estereotipo presentado en las comedias. Si bien es confidente de Federico, trata de develar los secretos de sus pensamientos y hasta entiende el amor que pueda sentir el Conde, en ningún momento aprueba o incentiva el adulterio. Quiere alejarse con Aurora cuando percibe el desenlace trágico, y, hacia el final de la obra, cuando ya no puede reflejar los pensamientos de Federico, se separa por completo de él. Aconseja por medio de historias y *exempla* populares, pero introduce también referencias mitológicas y literarias, como la que ya mencionamos de Helena y Venus. Batín cumple una función especular como otros graciosos del teatro de la época. Sin embargo, esta función no significa que su personaje carezca de esencia y se limite a ser reflexión de otros, sino que, como voz de la conciencia recta, Batín es el encargado de reflejar las obras buenas. Esto convierte a Batín en el personaje con más profundidad humana de la obra.

La obra termina con una mentira del Duque que ocasiona la muerte de Casandra y Federico. Ningún personaje está exento de mancha en esta obra y, en este sentido, todos se reflejan de una u otra forma. Por eso lo que importa, al final, es la reflexión de Batín: los pensamientos reflejan la inmortalidad del alma (vv. 983-985), y de esta manera, la salvación o condenación de esta. Recordemos que Batín, quien ha venido introduciendo *exempla* moralizantes a lo largo de la obra, es el encargado de cerrar la obra metapoéticamente declarando en los versos 3017-3021: «Aquí acaba, / senado, aquella tragedia / del castigo sin venganza, / que, siendo en Italia asombro, / hoy es ejemplo en España». La obra se propone como un *exemplum* más y el crimen final, que funciona como una puesta en escena que se refleja en la obra principal<sup>32</sup>, muestra, que toda representación o imagen refleja solo una parte de la realidad. La imagen esconde verdades que hay que saber leer. El Duque puede argumentar justicia, pero sabe que ha cometido un crimen. Aurora y el Marqués son la voz y la mano ejecutora de este, pero solo el interior de sus almas va a ser juzgado y del estado de esta dependerá su salvación o castigo eterno. Esta verdad profunda es la que se encarga de mostrar Batín.

32. Van Antwerp, 1981, p. 212.

**BIBLIOGRAFÍA**

- Dixon, Victor, «*El castigo sin venganza*: The Character, Role and Function of Batín», *Bulletin of Spanish Studies*, 92.8-10, 2015, pp. 243-153.
- Fischer, Susan L., «The Function and Significance of the "gracioso" in Calderón's *El pintor de su deshonra*», *Romance Notes*, 14, 1972, pp. 334-340.
- Güntert, George, «El gracioso en Calderón: disparate e ingenio», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 324, 1977, pp. 440-453.
- Lázaro Carreter, Fernando, «Funciones de la figura del donaire en el teatro de Lope», en «*El castigo sin venganza*» y *el teatro de Lope de Vega*, ed. Ricardo Doménech y Alonso Zamora Vicente, Madrid, Cátedra, 1987, pp. 31-48.
- Lobato, María Luisa, «Ensayo de una bibliografía anotada del gracioso en el teatro español del Siglo de Oro», *Criticón*, 60, 1994, pp. 149-170.
- McGrady, Donald, «Sentido y función de los cuentecillos en *El castigo sin venganza* de Lope de Vega», *Bulletin hispanique*, 85. 1-2, 1983, pp. 45-64.
- Montesinos, José F., «Algunas observaciones sobre la figura del donaire en el teatro de Lope de Vega», en *Estudios sobre Lope*, México, D. F., El Colegio de México, 1951, pp. 13-70.
- Murray, Janet, «Lope through the Looking Glass: Metaphor and Meaning in *El castigo sin venganza*», *Bulletin of Hispanic Studies*, LVI, 1979, pp. 17-29.
- Profeti, Maria Grazia, «Una "tragedia española": *El castigo sin venganza*», *Travaux et documents hispaniques*, 4, 2012 («*Fatum*»: destin et liberté dans le théâtre), pp. 68-79.
- Prolope (ed.), Lope de Vega, *El castigo sin venganza*, Barcelona, PPU, 2011.
- Prolope (ed.), Lope de Vega, *El castigo sin venganza: tragedia*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2016.
- Van Antwerp, Margaret, «Fearful Symmetry: the Poetic World of Lope's *El castigo sin venganza*», *Bulletin of Hispanic Studies*, 58, 1981, pp. 205-216.
- Vega, Lope de, *El castigo sin venganza*, ed. Antonio Carreño, Madrid, Cátedra, 2001.
- Wilson, Edward M., «Hacia una interpretación de *El pintor de su deshonra*», *Ábaco*, 3, 1970, pp. 49-85.