

HACIA LOS INDICIOS DE UNA NUEVA MODALIDAD DE LO TRÁGICO EN *EL CASTIGO SIN VENGANZA* (1631), DE LOPE DE VEGA

TOWARDS THE INDICATIONS OF A NEW MODALITY OF THE TRAGIC IN LOPE DE VEGA'S *EL CASTIGO SIN VENGANZA* (1631)

VÍCTOR CANTERO GARCÍA
Universidad Pablo de Olavide

RESUMEN

Uno de los aspectos que singularizan la actividad dramática de Lope, en su «ciclo de senectute» (1627-1635), es su particular interés por componer dramas al «estilo español»; es decir, siguiendo su propio canon dramático. Tal es el caso de *El castigo sin venganza* (1631). En la presente colaboración ofrecemos un análisis de las causas que motivaron que el Fénix se tomase esta tarea como un reto personal, frente a quienes le consideraban acabado como dramaturgo.

En un segundo momento realizamos un estudio de los recursos textuales y de los subterfugios literarios mediante los cuales el autor traza la arquitectura del texto en base a un nuevo sentido de lo trágico. Acabamos explicando cuáles son las señas de identidad de esta nueva tragicidad, a través del examen de la praxis de la misma en el texto seleccionado.

PALABRAS CLAVE: *El castigo sin venganza*, tragicidad, teatro del Siglo de Oro, Lope de Vega.

ABSTRACT

One of the aspects that distinguish Lope's dramatic activity in his «cycle of senectute» (1627-1635) is his particular interest in writing dramas in the «Spanish style»; that is, following its own dramatic canon. Such is the case of *El castigo sin venganza* (1631). In this collaboration we present an analysis of the causes that led the Fenix to take this task as a personal challenge, against the opinion of those who considered him finished as a playwright. In a second instance we carry out a study of the textual resources and literary subterfuges through which the author traces the architecture of the text, based on a new sense of the tragic. We finish by explaining what are the hallmarks of this new tragicity, by examining its praxis in the text selected.

KEYWORDS: *El castigo sin venganza*, tragicity, theater of Golden age, Lope de Vega.

* Recibido: 16-02-2024. Aceptado: 03-07-2024

Si nos atenemos a las siguientes palabras de Donald R. Larson «*El castigo sin venganza* es el único drama en el que Lope de Vega ha proyectado una visión trágica comparable a la de Sófocles, Eurípides o Shakespeare»¹, resulta claro que este drama palatino del Fénix es un icono de la dramaturgia española del Siglo de Oro. Y lo es por cuanto supone la culminación de la puesta en escena de lo trágico, entendido como categoría estética. En este mismo sentido se expresa Felipe B. Pedraza Jiménez, cuando asegura que el denominado «ciclo de *senectute*» es una etapa de particularísimo interés en la vida de Lope porque en ella acendra el sentido de lo trágico que siempre estuvo presente en su producción»². Estas, amén de otras alusiones similares, me indujeron a investigar hasta qué punto Lope acuñó en la obra citada un paradigma dramático propio «huyendo de las sombras, nuncios y coros», en clara alusión «a la antigüedad griega y a la severidad latina»³, y superando el modelo gongorino establecido por sus competidores a quienes tilda de «nuevos pájaros».

La presente contribución tiene por objeto evidenciar que Lope nos ofrece en *El castigo sin venganza* un ejemplo inmejorable de su capacidad para convertir lo trágico en un espectáculo purificador, que mueva directamente a la catarsis del espectador. Lo que pretendemos con la presente aportación es demostrar la habilidad lopiana para generar vínculos entre el público y el acto trágico, al objeto de que este impacte en aquel a través de las emociones primarias: el miedo, el dolor y la compasión. Un impacto que, sin duda, hace que lo trágico funcione como válvula de escape o alivio para los pesares y preocupaciones que embargan el ánimo del concurrente a este tipo de representaciones teatrales, puesto que las pasiones irreprimibles de los protagonistas de esta obra consiguen conmover a quien asiste a su puesta en escena, hasta el punto de provocarle un desahogo emocional difícil de lograr por otros medios.

Una vez expuesta la meta de nuestro empeño, procede que exponamos la estructura de los contenidos del mismo, así como la secuencia lógica de los pasos a dar para lograrlo. Y la primera cuestión de la que nos ocupamos pretende dar respuesta al siguiente interrogante: ¿a qué se debe que contando Lope con todo tipo de éxitos y siendo considerado por el gran público el número uno como autor de comedias, optase en sus últimos años por componer una tragedia de la calidad dramática y del impacto mediático que llegó a tener *El castigo sin venganza*? Un cambio tan significativo que implica dejar de escribir comedias para los corrales y optar por la tragedia palatina hubo de obedecer a poderosas razones. Motivos que se sustentan en el hecho de

1 LARSON DONALD, R., *The Honors Plays of Lope de Vega*, Mass, Harvard, P. C., 1997, p. 131.

2 PEDRAZA JIMÉNEZ, F. B., «Presentación», en *Actas de XXXVI Jornadas de Teatro Clásico de Almagro*, Universidad de Castilla-La Mancha, 2015, p. 7.

3 DE VEGA, CARPIO, L., *El castigo sin venganza*, Alejandro García Reidy, (ed.), Barcelona, Crítica, Clásicos Modernos, 29, 2009, p. 80.

que nuestro autor asumió como un reto personal el tener que demostrar ante sus competidores que, pese a su avanzada edad, era capaz de superarlos en el dominio de todo lo relativo al arte dramático. Dicho desafío, unido a su permanente decisión de no admitir el más mínimo menosprecio ni hacia su valía personal como dramaturgo, – viniese este desde las instancias del poder o desde los poetas más jóvenes que le pisaban los talones y contaban con el favor de la Corte: Pellicer, Góngora, Calderón, Mira de Amescua y Rojas Zorrilla, entre otros, ni hacia su persona, – por considerar que procedía de un estrato social humilde, carente de título nobiliario y del «Don» propio de todo caballero con alcurnia –, contribuyó a reforzar su propósito de dar a luz un drama con el que acallar todas las voces que se alzaban en su contra. Dicho de otro modo, Lope no pudo admitir que nadie le considerase inferior en el dominio de todos los recursos del arte escénico al compararlo con los jóvenes dramaturgos, por más que estos también cosechasen triunfos con el estreno de sus obras. Este afán por impedir que su fama y popularidad no menguasen responde al hecho de que «durante toda su vida su gran ambición era la de establecer su pretensión a ser considerado como un hombre erudito, empapado de conocimiento literario y pensamiento clásico»⁴.

Aceptado el compromiso personal, Lope se concentra en la redacción de *El castigo sin venganza* como un drama tan perfecto que nadie, por mucho que se lo proponga, sea capaz ni de igualarlo, ni mucho menos superarlo. Este es el segundo asunto al que dedicamos nuestra atención; a saber, averiguar cuáles son los ingredientes que otorgan a esta pieza el marbete de inimitable. El primero de ellos es el recurso a los enigmas como piedra de bóveda para levantar la arquitectura dramática del texto. Enigmas que comienzan en el mismo título: ¿es posible el castigo sin venganza? Continúa con el uso de las dualidades: el Duque de Ferrara ha de actuar a la vez como juez y como padre. Recurre al ocultamiento de un hecho acaecido: la comisión del adulterio por Federico y Casandra, dado que comporta un ataque directo al honor y la reputación del Duque, y su justificación por medio de otro hecho imaginario: en lugar de dar muerte a los amantes adúlteros, se asesina al cabecilla de los conspiradores contra el Señor de Ferrara. Además Lope no se priva de sacar partido a los juegos simbólicos: la capa nocturna/ la noche, que tiene correspondencia con el microcosmos individual que representa el Duque. Tampoco deja atrás la oportunidad que le brindan los dobles engaños: donde lo aparente se impone como real y lo imaginado como histórico. En definitiva, se trata de:

un complejo sistema de simetrías y paralelismos en oposición, de ambigüedades y correlaciones que se establecen de este modo como *poiesis* dramática. Se doblan en una recurrencia de referencias y acciones – primer cuadro, último cuadro –, tanto textuales, espaciales, como simbólicas⁵.

4 JAMESON, A. K., «The sources of Lope de Vega's erudition», en *Hispanic Review*, 5, 1937, p. 125.

5 CARREÑO, A., «Las "sin venganza" como venganza: *El castigo sin venganza*, de Lope de Vega», en *Hispanic Review*, 59, 1991a, 380.

Con todos estos subterfugios léxicos y técnicas textuales, Lope redacta un drama tan solo apto para mentes despiertas, inteligentes y agudas, capaces de descifrar los códigos textuales que el autor pone en boca de los personajes. Si hasta el presente se había dedicado a complacer los gustos del vulgo por medio de las comedias, siguiendo las premisas de su *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609), en su ancianidad declina seguir haciéndolo. Esta decisión personal es el segundo factor que dota al texto de *El castigo sin venganza* de una singularidad irrepetible, pues es fruto de una resolución expresa y contraria a toda su trayectoria anterior como dramaturgo. Así se lo hace saber al Duque de Sessa, su mecenas, en carta de finales de 1630, en la que expone su deseo de iniciar un proyecto literario que le aparte de seguir escribiendo para los corrales y le ocupe en una literatura culta y grave, más próxima a su condición de sacerdote y más acorde con la serenidad con la que pretende vivir estos años de senectud:

Días ha que he deseado dejar de escribir para el teatro, así por la edad, que pide cosas más severas, como por el cansancio y aflicción de espíritu en que me ponen.... Ahora, señor Excmo., (...) que no quiere el cielo que halle la muerte a un sacerdote escribiendo lacayos de comedias, he propuesto dejarlas de todo punto, por no ser como las mujeres hermosas, que la vejez todos se burlan de ellas⁶

Apuesta Lope, por tanto, por la elaboración de un drama que ha pasado a ser considerado una de sus obras maestras. ¿Y cuál es la clave que puede explicarnos que *El castigo sin venganza* sea una composición de factura impecable? El secreto consiste en la habilidad lopiana para confeccionar un texto dramático en base a un permanente juego entre apariencia y realidad, el engaño y verdad, la justicia humana y el juicio divino, el amor paterno-filial y el deber de Estado, la imposición de la pena por el incesto y la recuperación del honor marital mancillado. Lope construye un relato en el que este constante vaivén de supuestas contradicciones da lugar al nacimiento de un nuevo concepto de lo trágico. A saber, una *tragicidad* en la que cada componente cuenta con un velado antecedente en la agenda oculta con la que el autor planifica minuciosamente su historia y un consecuente, en el que se cumple lo anticipado. Todo ello a modo de un rompecabezas en el que cada pieza tiene su función y con ello otorga sentido al conjunto de la obra. Se trata de una concepción de la poética moderna de la tragedia que en *El castigo sin venganza* da respuesta a las características del teatro español coetáneo, escrita al «estilo español, puesto que no sigue el canon formal clasicista, que a su juicio ya no tiene cabida en la escena española del siglo XVII: «porque el gusto puede mudar los preceptos, como el uso los trajes y el tiempo

6 RENNERT, H. A. y CASTRO, A., *Vida de Lope de Vega*, Salamanca, Anaya, 1968, p. 287. Carta que «aunque no lleva fecha debe de ser de 1629.

las costumbres»⁷. Al análisis de los elementos de esta nueva tragicidad dedicamos el tercer apartado de nuestro estudio.

Hablamos de un sentido de lo trágico que se desvincula del *fatum* al estilo clásico y convierte a los personajes en agentes de su propio destino, cuyas actitudes y acciones desencadenan la fatalidad con la que dan fin a sus vidas. Federico, Casandra y el Duque son los que con el empeñamiento en sus errores y con su falta de voluntad para poner freno a sus pasiones, se labran un final irremediamente abocado a la muerte. Mediante un análisis detenido del texto, procedemos a desvelar el perfil caracterológico de los tres protagonistas del drama, así como las acciones y omisiones con las que van entretejiendo su propia suerte. Dicha suerte es fruto de su incapacidad para salir de la burbuja en la que se encuentran atrapados, pues en lugar de aceptar la verdad, viven en el engaño permanente. El autoengaño como recurso para eludir las consecuencias de sus actos constituye un pilar esencial del nuevo sentido de lo trágico propuesto por Lope en este drama. De ahí que el texto se inicia con la siguiente exclamación de Ricardo: «¡Linda burla!» (v. 1) que si bien alude al disfraz, entendido como vestido en el que se puede ocultar el rostro por medio del embozo, el cual es usado por el Duque en sus correrías nocturnas, en realidad encierra un sentido premonitorio que abarca todo el drama. Nos referimos a un texto vertebrado por medio de un juego de paralelismos en oposición, de contrastes y de antítesis bien calculadas como recurso no solo para ocultar la verdad mediante el engaño, sino para justificar que lo que contraviene a la verdad también puede ser válido. De aquí que

La capa bajo la que esconde su figura — el Duque — se extiende metafóricamente a la noche que encubre sus acciones y a la versión oficial del castigo que oculta en la última escena (vv. 2834-35) Federico atraviesa con su espada a Casandra desconociendo la identidad del anónimo bulto⁸.

1. CIRCUNSTANCIAS PERSONALES QUE HACEN DE LA COMPOSICIÓN DEL DRAMA UN RETO PERSONAL

Conviene que citemos los siguientes versos de la comedia lopianca *Si no vieran las mujeres* (1631-1632) para comprender hasta qué extremo el Fénix no admitía que el paso de los años hubiera hecho mella ni en sus capacidades como escritor y mucho menos en su prestigio y consideración como autor de comedias:

Emperador: ¿Aún viven Belardo?
Belardo: ¿No habéis visto un árbol viejo,
 cuyo tronco, aunque arrugado,
 coronan verdes renuevos?

7 DE VEGA, CARPIO, L., *Ob. cit.*, p. 80.

8 CARREÑO, A., 1999a, *Ob. cit.*, 379.

Pues eso habéis de pensar,
y pasando los tiempos,
yo me sucedo a mí mismo⁹

A tenor de lo expresado en el último verso, parece claro que Lope, ya iniciado su postrer tramo vital, se seguía considerando imprescindible, insustituible e inimitable, por lo que para nada admitía que el público de los corrales no recibiera en estos años las comedias que escribía ahora con calma, con el mismo gusto que las que antaño escribiera aprisa y corriendo. Así se lo hace saber al Duque de Sessa en la carta arriba citada, cuando le expresa su queja relativa a que las comedias que ahora escribe son rechazadas por el auditorio « [...] que con desagradar al pueblo dos historias que le di bien escritas y mal escuchadas». En otras palabras, era tal la magnitud de su autoestima que:

Aún reconociéndose viejo, anciano, melancólico y obsesivo, resultando ajeno al grupo de poetas cortesanos del momento — no admitía ser superado por ellos —, tal es el caso de Hurtado de Mendoza, y sobre todo no admite que se estaba produciendo un renuevo de autores, todos nacidos desde 1600, que fueron los que estuvieron vigentes esos años en palacio: Calderón, Villaizán, Coello, Pellicer, etc.¹⁰

Este irreprimible orgullo fue el que le llevó a arremeter contra todos aquellos que no le dieran la razón en su modo de concebir el acto dramático, de tal modo que las comedias de los poetas jóvenes, arriba citados, le resultaban ajenas y odiosas porque contenían un gongorismo declarado, una tendencia a filosofar y a estructurar ciertos temas «a veces ya trazados por Lope de forma más lírica y épica, con mayor sentido de la lógica dramática»¹¹.

A tal punto llega su engreimiento que cuando, a petición del público, se le propone que componga una comedia al unísono con Montalbán y Godínez, para competir con otra que hicieran Calderón, Vélez y Mira, se negó a hacerlo, justificando su rechazo debido a la circunstancia de que ese año era Capellán Mayor de la Congregación de Sacerdotes y hacer una comedia a tal fin no le resultaba cosa seria. Una simple excusa, pues la verdadera razón la expone, en tono despectivo, al tildar aquella contienda de «grande invención, solemne disparate, desautorizada cosa, gran plato para el vulgo»¹².

9 DE VEGA, CARPIO, L., «Si no vieran las mujeres», en E. Hartzzenbusch, *Comedias escogidas de Lope de Vega*, Biblioteca de Autores Españoles, Vol. XXIV, Madrid, Rivadeneyra, 1853, p. 579.

10 ROZAS, J. M., «Lope de Vega y el ciclo de senectute», en *Estudios sobre Lope de Vega*, Madrid, Cátedra, 1990, p. 87.

11 *Ibidem*, p. 361.

12 DE VEGA CARPIO, L., *Epistolario IV*, Agustín G. de Amézua, (ed.), Madrid, Real Academia Española, p. 102.

Mediante este comportamiento altivo frente a quienes no pensaban como él, lo único que consiguió fue recibir todo tipo de ataques y desconsideraciones por parte de quienes se sentían aludidos por su menosprecio. Con la misma moneda le pagaron las diversas instancias, tanto del ámbito privado como del poder político a las que acudió en repetidas ocasiones en demanda de favores. Encabeza la nómina de los primeros D. Josef Pellicer de Ossau Salas y Tovar (1607-1679). La enemistad y la inquina de Lope hacia Pellicer, así como la permanente rivalidad entre ambos, es un factor que hemos de tener muy en cuenta, más allá de:

La presencia del zaragozano en breves pasajes del *Laurel de Apolo* y en una escena de *La Dorotea*, pues la cuestión es mucho más amplia y, sobre todo, no es un problema de cantidad sino de calidad, pues creo que las grandes obras de Lope no serían como son sin su duelo con Pellicer¹³.

Sin necesidad de entrar en los pormenores de esta polémica, vamos a limitarnos a señalar lo que ella dio de sí en lo que respecta a los dardos que Lope dedica a Pellicer en *El castigo sin venganza*, la motivación de dichas críticas y la reacción del aludido, todo ello en el contexto de la obsesión que persigue al Fénix en los últimos años de su vida: obtener en su ancianidad un oficio en la Corte que le proporcione la dignidad moral, literaria y económica que él creía merecer más que nadie. No podríamos comprender del todo los reproches que Lope hace a Pellicer en el drama que aquí analizamos, si no señalásemos que los mismos son una continuación de los que nuestro dramaturgo hace al comentarista y cronista real, en algunos pasajes del *Laurel de Apolo*, en especial en la silva VIII de dicho texto:

Ya don Jusepe Pellicer de Salas,
con cinco lustros solos sube al monte,
ya, nuevo Anacreonte,
Fénix extiende las doradas alas
que el sol inmortalice;
y, pues él mismo dice
que tantas lenguas sabe,
busque entre tantas una que le alabe¹⁴.

A esta befa responde Pellicer en sus *Lecciones solemnes* (1630) llamando a Lope viejo sin seso, envidioso, ignorante y persona sin honra. Respuesta que puede parecernos desproporcionada, pues nuestro autor tan solo efectúa en estos versos una burla “dura e inocente”, al mismo tiempo. En realidad, Pellicer en su réplica no solo

13 ROZAS, J. M., «Lope de Vega contra Pellicer», en *Literatura de Aragón*, Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Roja, Zaragoza, 1984, p. 69.

14 DE VEGA CARPIO, L., *Colección de obras sueltas así en prosa como en verso*, Vol. I., Madrid, Imprenta de D. Antonio Sancha, 1776-1779, pp. 154-155.

responde a esta mofa puntual, sino que contesta a todo el poema lopiano, en su mayor parte concebido contra él y en el que Lope nos ofrece un repertorio de ataques a la erudición, al conocimiento de la lengua y a la poesía de Pellicer, amén de ataques a su persona y familia. En su *replicatio*, Pellicer copia los dos versos del *Laurel de Apolo* que Lope le dedica y se los devuelve con esta entrada: «es imposible que no sea gran vengança el desprecio de las injurias, y más quien no puede poner ni quitar reputación, ni dalla», porque:

si de tener honor el darle viene,
ninguno puede dar lo que no tiene¹⁵

A estas acusaciones de hombre falto de honor, contestó Lope en el prólogo «al Teatro» de *La Dorotea* (1632) atacando a aquellos que «se colocan linaje y apellidos, teniendo abuela con turbante y siendo descendientes de mal nacidos, porque muerden a los perros cuando creen que les van a quitar lo que les toca a ellos», en relación con las pretensiones de Lope en Palacio y su fijación de que Pellicer era el mayor obstáculo para lograrlas:

Que no crean estos hombres a quien la codicia obliga a tanta insolencia, y solo lean a *Dorotea* por suya, sin reparar assimismo que aquellos ignorantes que trasladan sátira de sus costumbres, no perdonando edades, nobleza, religiones, honras, ni lugares altos; hombres que no saben de los libros más que los títulos, y que al fin los dexan como cosa que compraron para engañar y la venden porque no la han menester, aborrecidos del mundo, la escoria dél, la embidia de la virtud émulos carcomidos de la gloria de los estudios agenos [...]¹⁶

Sin embargo, donde mejor podemos apreciar la envidia y el rencor que Lope siente por Pellicer es en algunos de los pasajes de *El castigo sin venganza*. En varias ocasiones anteriores a 1629, Lope había presentado en Palacio su memorial para optar al puesto de cronista real, pero fue en ese año cuando hubo de competir con Pellicer para lograrlo. El hecho de que su contrincante se llevase el gato al agua, circunstancia a la que no fueron ajenos el pasado escandaloso de Lope, su falta de títulos nobiliarios, su amistad con el Duque de Sessa¹⁷, la ausencia del “Don” o de familia de abolengo, frustró mucho a nuestro autor. Frustración que se transforma en sátira contra Pellicer cuando en el Acto III del drama, el criado Ricardo, *alter ego* de Pellicer, es fustigado por su compañero Febo, la voz de Lope, y por el Duque de Ferrara, al tildarlo de *cultidiabesco*, insulto que también le propina en *La Dorotea*, en clara alusión a que Pellicer

15 Que estos dos versos son de Lope lo atestigua Dámaso Alonso (1982) en “Cómo contestó Pellicer a la befa de Lope”, en *Estudios y ensayos gongorinos*, Madrid, Gredos, p. 499. Cfr. texto original: Ref^a: R/177/2, en Biblioteca Nacional

16 DE VEGA CARPIO, L., *La Dorotea*, E. S. Morley, Valencia, Castalia, 1958, pp. 48-49.

17 El Duque de Sessa fue enviado al exilio en sus propiedades en Andalucía por su manifiesta enemistad con el Conde-Duque de Olivares, valido de Felipe IV.

era un gongorista declarado; es decir, justo todo lo contrario de Lope, partidario de un lenguaje transparente y sencillo:

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

Duque: Tienen esos socarrones
 con el diablo parentesco,
 que, obligando a consentir,
 después estorba el obrar (vv. 50-59)

Con ser muchos los ataques recibidos, Pellicer, tras el fallecimiento del Fénix el 27 de agosto de 1635, parece reconciliarse con él, pues dentro de la colección de elogios más representativa de este momento, la *Fama póstuma* (1636) preparada por Juan Pérez de Montalbán, discípulo de Lope, figura una composición de Pellicer, la *Urna sacra*, que viene a ser:

Una respuesta benévola del joven cronista después de más de un lustro de amarga disputa con Lope de Vega, aunque sus palabras podrían esconder cierta ironía elegante en algunos pasajes. Pero Pellicer publicó un epitafio anterior, en forma de cartel, que debió de circular poco después de la muerte de Lope¹⁸.

Dicho epitafio es el siguiente «Hicieron oposición a las excelentes prendas de Lope algunos enemigos poderosos, que le obligaron a naufragar peregrino varias veces»¹⁹. Si excelentes eran sus prendas, de bien poco le sirvieron a la hora de doblegar a sus rivales, pues su orgullo desmedido achicaba aquellas hasta tal punto que quien tenía que optar entre su persona y la de alguno de sus competidores, se inclinaba por los segundos. Es decir, que a la postre, a quien correspondía hacer tal elección, dígase Felipe IV o el mismo Conde-Duque de Olivares «probablemente no consideraban del todo apto para la Corte al facedor de comedias, al cura enamorado y al viejo que no quería envejecer»²⁰.

Otra de las personalidades con las que Lope mantuvo permanente litigio fue don Luis de Góngora y Argote (1561-1627). Entre ambos se establece una compleja relación de respeto y admiración por parte de Lope y de distanciado respeto por parte de Góngora. Más allá de las actitudes personales y de las incompatibilidades manifiestas, en este enfrentamiento

18 BURGUILLO, J., «Un epitafio de Pellicer a la muerte de Lope, anterior a la *Fama póstuma*», en *Anuario de Lope de Vega*, 25, 2019, p. 1.

19 PÉREZ DE MONTALBÁN, *Fama póstuma a la vida y muerte del doctor fray Lope Félix de Vega Carpio y elogios y panegíricos a la inmortalidad de su nombre*, Di Pastena (ed.). Biblioteca di studi ispanici, Pisa, p. 191.

20 VOSSLER, K., *Lope de Vega y su tiempo*. Madrid, Revista de Occidente, 1933, p. 88.

asistimos a dos modos muy distintos de concebir la poesía. De un lado, el culterano Góngora, poeta de minorías, obsesionado por la perfección formal y estética; de otro, el estilo sencillo, directo y nada rebuscado del verso lopiano, inspirado en el Cancionero. En el fondo de esta enemistad late la envidia que Lope sentía hacia Góngora por ser este la admiración de los doctos. De hecho, en su último tramo vital ya no deseaba ser tanto el ídolo popular para las masas urbanas que llenaban los corrales de comedias, sino un autor culto y respetado entre los más cualificados. No obstante, el Fénix participa de lleno en las polémicas literarias antigongorinas, pero procura dejar a salvo su respeto y admiración por la poesía del propio don Luis y centra sus críticas y burlas en los discípulos de la escuela gongorina, por ser meros émulos de su maestro. De este respeto hacia el cuidado estilo de Góngora y del rechazo a sus imitadores nos da muestras en su *Reflexiones sobre la nueva poesía*, insertas en *Epístolas de la Filomena* (1621). En concreto la «Respuesta de Lope» al «Papel que le escribió un señor de estos reinos a Lope de Vega y Carpio, en razón de la poesía»:

Mas no contento en haber hallado en aquella blandura y suavidad el último grado de la fama, quiso (en lo que siempre he creído, con buena y sana intención, y no con arrogancias, como muchos que no le son afectos han pensado) enriquecer el arte y aun la lengua con tales exornaciones y figuras, cuales nunca fueron imaginadas ni hasta su tiempo vistas [...] Bien consiguió este caballero lo que intentó, a mi juicio, si aquello era lo que intentaba, la dificultad está en el recibirlo, de que han nacido tantas, que dudo que cesen si la causa no cesa: pienso que la oscuridad y ambigüedad de las palabras debe de darla a muchos²¹.

Sin embargo, donde Lope nos aporta pruebas más evidentes de su rechazo al verso engolado y redicho de los gongorinos es en *El castigo sin venganza*. Nuestro autor pone en boca de los personajes justo lo que más le desagrade de esta «nueva moda poética» que por mucho que él se empeñe por desacreditar, de hecho le hace sombra. Nada más empezar el drama, Ricardo, alentador del Duque en sus correrías nocturnas, habla al Duque y a Febo en lenguaje claramente culterano, el cual es tachado por el Duque, léase Lope, de desatino:

Ricardo: ¿Qué piensas tú que es el velo
 con que la noche le tapa?
 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 de luna.

Duque: ¿Ya comienzas desatinos? (vv. 9-16)

21 DE VEGA CARPIO, L., *Epístola a Filomena con otras diversas rimas, prosas y versos*, Madrid, viuda de Alonso Martín, 1631, p. 35.

Insiste nuestro autor en descalificar a los seguidores de Góngora y los tilda de *cultidiabescos* (v. 53), neologismo creado por Lope para referirse a «esos socarrones que tienen con el diablo parentesco». No se cansa Lope en prodigar su desprecio hacia los practicantes del lenguaje culterano, de quienes se burla por medio del juego de palabras: «seta» (v. 19) por secta. Y en los versos siguientes expresa sus críticas por la gran cantidad de metáforas usadas por los gongorinos, a los que él acusa de jactanciosos por practicar un estilo poético superior al resto, así como de «vanidosos por considerar que solo por imitar a Góngora en sus composiciones poéticas alcanzan la fama y el reconocimiento propio de los grandes poetas»:²²

Febo: No lo ha pensado poeta
 destos 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 (vv. 18-24)

Y como colofón a sus críticas, Lope se ensaña con los gongorinos desde dentro; es decir, haciendo una demostración de que él también domina su lenguaje culterano a la perfección. Una muestra que se concreta en la siguiente silva con la que rompe la regularidad de verso octosílabo común en su obra:

Batín: Viendo tal hermosura y tal siniestro,
 mandole el Rey echar en una cava
 a un soberbio león que en ella estaba,
 y, viéndole feroz, apenas viva
 el alma sensitiva,
 hizo que el cuerpo alrededor se entolde
 de las crines, que ya crespas sin molde
 — si el miedo lo era —
 formaron como lanzas blanca esfera,
 y, en espín erizado
 de orgulloso caballo transformado,
 sudó por cada pelo
 una gota de hielo,
 y quedó tan pacífico y humilde
 que fue un enano en sus razones tilde (vv. 274-288)

²² GARCÍA REIDY, A., «Introducción», *El castigo sin venganza*, de Lope de Vega, Barcelona, Crítica, 2009, p. 84. (Notas, 19 y 20)

También rivaliza Lope con Jerónimo Villaizán, quien en el periodo 1630-1633 obtuvo el puesto de poeta palaciego en la Corte de Felipe IV. Una plaza a la que aspiraba el Fénix. Por ello, a la muerte de aquél le dedicará su *Elegía a la muerte de Gerónimo Villaizán*. En ella no se cree Lope las alabanzas que le dedica al finado, sino que aprovecha la misma para hacer llegar al Rey sus deseos de que se convierta en su mecenas y le conceda un empleo:

Mecenas te animaua y proponía
ante aquellos ingenios singulares
que suele dar a tanto siglo vn día²³.

Tampoco se libró Lope del rechazo de los representantes de las distintas instancias del poder. Los poderes de la época denegaron todas sus peticiones de mecenazgo, pues consideraron que su enorme fama no era aval suficiente para ser aceptado en los círculos cortesanos. Comencemos por describir sus difíciles relaciones con el Conde-Duque de Olivares (1587-1645). En todo momento quiso Lope contentar al todopoderoso valido de Felipe IV, pues sabía el enorme influjo que ejercía no solo sobre la voluntad del monarca, sino sobre el resto de nobles y cortesanos influyentes. En el ánimo de congraciarse con él, lo menciona en su composición titulada *Versos a la primera fiesta del Palacio nuevo*²⁴, escrita para conmemorar la inauguración del Palacio del Buen Retiro, en diciembre de 1632. En esta silva de tono ditirámico, tiene cuidado de colocar al Conde-Duque «a que méritos y amor igualan tanto», cabalgando al lado del soberano. Lope trató de hacerse con los favores del valido desde el mismo año en que empezó su privanza, dedicándole la comedia *El premio de la hermosura* (1621), en ella se deshace en halagos hacía el privado: «sabrà quien la leyere, como otros buscan un príncipe porque ampare, yo, porque entiende». En una nueva ocasión, elogia a quien deseaba fuera su mecenas en el soneto *Assí la suçesión que solo os falta*²⁵. Estos y otros elogios de bien poco le sirvieron, pues el trato recibido por el Conde-Duque no solo no fue el esperado, sino que dejó mucho que desear. Mucho más bochornoso fue el desprecio que Lope, ya fallecido, sufrió de parte de los poderosos. Nuestro autor fenece el 27 de agosto de 1635 en su hogar de la calle Francos. Su féretro es trasladado, en loor de multitudes, desde su casa a la iglesia de San Sebastián, donde recibe sepultura.

23 DE VEGA CARPIO, L., *Elegía a la muerte del Ldo. Gerónimo Villaizán*, Madrid, Francisco Martínez, 18.

24 De los *Versos a la primera fiesta del Palacio nuevo* tuvo que publicarse una suelta, a la que alude Montalbán en *la Fama póstuma*, pero de la que no hemos localizado hasta ahora ningún ejemplar (vid. Ioppoli y Giaffreda: 2011: 231-232, nota 15). En consecuencia, hemos de conformarnos con el texto que Lope copia en *La vega del Parnaso*, cuatro años más tarde (1637).

25 Lope dedicó también a la esposa e hija del magnate *La Circe* y los *Triunfos divinos*, y se dio buena prisa a componer *El Brasil restituido* con las primeras noticias llegadas en 1625; la obra, bastante floja y con algo de auto alegórico, evoca uno de los éxitos militares de que pudo ufanarse el ministro, quien no es fácil que haya asistido a su representación.

Pues bien, se formuló petición al Ayuntamiento de Madrid para que tras el sepelio, el pueblo pudiera ejercer su derecho a rezar por el finado y honrar la memoria del hijo del bordador que había sido capaz de alcanzar los laureles de la fama. Dicho permiso no fue directamente denegado ni por el Rey, ni por el Consejo de Castilla, sino que la negativa vino del Conde-Duque, incapaz de aceptar que la memoria de Lope y el culto *post mortem* a su persona, le hiciesen sombra.

No mucho más favorable fue el trato recibido por Felipe IV, a quien acudió en busca de mecenazgo en repetidas ocasiones. En el *Códice Daza* se incluyen dos poemas dedicados al Su Majestad. El soneto *Si está la Majestad en cuya mano* [fol. 103 r y v] y la silva *Cuanto mayor mi atrevimiento ha sido* [fols. 117v-119v]. Ambos textos son cartas de petición disfrazadas y en ambos se apresta Lope a insistir en su pretensión, recordando al Rey que él había sido el primero en adoctrinar al príncipe Baltasar Carlos.

No logra Lope lo que pretende ni tan siquiera al hacer llegar sus intenciones al monarca del modo más sutil en la silva *Cuanto mayor mi atrevimiento ha sido*. En esta composición expresa al regidor los deseos de que le escuche y cual «pajarillo que con blanco acento», está a la espera de su respuesta:

Cuanto mayor mi atrevimiento ha sido,
que mis años disculpan justamente,
mayor obligación mi humildad siente
al inmenso favor de haberme oído,
pero, cual suele en selva o monte acaso
príncipe que camina
volver el rostro y detener el paso
al pajarillo que con blando acento
su tierna y dulce voz esparce al viento
[...]

Pero Lope no consigue el puesto de cronista real, ni otro empleo en la Corte. No entiende ni admite que él que había sido el dramaturgo creador de un teatro de reyes, sea ahora rechazado por Felipe IV. Y para colmo de males, el propio Duque de Sessa, bajo cuyo mecenazgo estuvo Lope más de veinte años, también le dio la espalda, pues no cumplió su promesa de pagar la dote de Marcela, hija del Fénix, al entrar en el convento.

A todas estas enemistades, causadas en parte por su tozudez en no doblegarse ante quienes querían verlo hundido y acabado, hemos de añadir una nueva dificultad: la escasez de tiempo vital para demostrar su valía como dramaturgo frente a quienes se la denegaban. De ello es consciente, pues en su primer testamento del 4 de febrero de 1627, redactado de su puño y letra, expone «estando por voluntad de Dios bueno y

sano, aunque receloso de que mis días no pueden ser muchos respecto de los que han pasado de mis trabajos, estudios y aflicciones de espíritu»²⁶. Pero justo cuando todo está en su contra, Lope se crece aún más y cual ave mitológica que resurge de sus cenizas, asume el reto de componer un drama que sobrepasa el canon clásico de la *tragicidad*, que es capaz de conmover al espectador hasta hacer que mude su voluntad y que está escrito según su propio estilo; es decir, según su propia concepción de lo dramático. Se trata de un desafío personal que como tal queda manifiesto en el subtítulo con el que *El castigo sin venganza* aparece en la edición de 1647, *Cuando Lope quiere, quiere*. Cuando Lope se lo propone, triunfa. El «uso de este subtítulo es la primera declaración crítica de su gran validez como tragedia»²⁷.

2. ANÁLISIS DE LA ARQUITECTURA DRAMÁTICA DE *EL CASTIGO SIN VENGANZA*: DE LOS ENIGMAS DEL TEXTO A LA *POIESIS* DRAMÁTICA

Era consciente Lope de que si quería impresionar a quienes le consideraban una vieja gloria, tenía que aplicarse en la composición de un drama cuya arquitectura resultase impecable, no solo porque cada una de sus piezas encajase a la perfección en el puzzle final, sino por ser capaz de hacer del *ethos*, algo más que un simple componente de la estructura del drama; a saber:

Una parte esencial de la misma, porque precisamente en la configuración dinámica de la acciones humanas que ocurren en la escena es donde es posible «contemplar» (*theorein*), como en un laboratorio, la esencia de la naturaleza humana y, por consiguiente, reflexionar sobre ella desde una perspectiva que trasciende el nivel al que se podría llegar si solamente se contara con el texto²⁸.

Se trata de una nueva concepción y puesta en práctica del *ethos* plenamente acorde con la pretensión lopiana de dar el máximo protagonismo al *pathos*, entendido este como el conjunto de emociones que el dramaturgo presenta en la obra a los efectos de provocar en el público sentimientos de aceptación o de rechazo hacia las acciones y actitudes de los personajes e influir en su juicio sobre ellos. Esta es la intención de Lope al escribir *El castigo sin venganza*: dejar atrás los temas livianos de las comedias por los más sublimes y propios de las tragedias. Por ello en el drama estudiado:

Hace aparecer el espíritu de la tragedia a través de las acciones de los personajes, pues el teatro trágico no aparece como grandiosa pero inocente representación teatral del sentimiento trágico de la existencia, sino que son claras sus connotaciones sociales y políticas, y por lo tanto su carácter educacional y

26 RENNERT, H. A. y CASTRO, A., *Ob. cit.*, 396.

27 CARREÑO, A., «Las causas que se silencian: *El castigo sin venganza*», en *Bulletin of Comediantes*, 43 (1), 1991b, pp. 5-19.

28 ALCANTARA MEJÍAS, J. R., *Fatalidad y cultura: hacia la estética de la representación*, México, Universidad Iberoamericana, 2000, pp. 65-65.

moral. Los actores son portadores de la acción, ordenada a modo de fábula, que se ha de representar²⁹.

Pues bien, de esta perfecta armonía entre el *ethos* y el *phatos* Lope hace surgir en esta obra una tragicidad inédita, la cual se nutre de un conjunto de recursos tanto léxicos como conceptuales con los que el autor teje una tupida red de interconexiones entre el Duque, Federico y Casandra, protagonistas del drama y el posible significado e interpretación de sus acciones u omisiones. El fruto de tales interconexiones es una tragicidad que se sustenta en hacer que cada personaje sea el único responsable de su destino trágico. Esta nueva dimensión trágica creada por Lope en esta obra es su aportación más señera, pues «son al menos una docena de piezas las que escribe en el último decenio de su vida», según la cronología de Morley y Bruerton³⁰, pero, sobre todo, destaca «su capacidad para buscar a última hora una nueva dimensión trágica, creando una de sus grandes obras: *El castigo sin venganza*»³¹. Y para conseguir esta nueva perspectiva de lo trágico Lope realiza una minuciosa planificación no solo del desarrollo argumental del texto, sino de cada una de las estrategias léxicas gracias a las cuales todo lo que ocurre sobre las tablas es el lógico resultado de la solución de un enigma, de la identificación e interpretación de un símbolo, del resultado de una anticipación, de la resolución de ambigüedades o correlaciones, sin olvidar su constante recurso a la ironía trágica:

Que caracteriza a *El castigo sin venganza*: la diferencia entre lo que se sabe y presencia el espectador, y lo que desconoce, oculta y tergiversa el personaje central. Instauro una lucha de doble filo, oculta la verdad de un hecho acaecido, justificando el castigo con un pretexto imaginario³².

El primer enigma se nos presenta en el Prólogo de la obra, al afirmar Lope lo que sigue: «Señor Lector, esta tragedia se hizo en la Corte solo un día por causas que a Vuestra Merced le importan poco»³³. Esta única representación hubo de ser el 3 de febrero de 1632, durante el periodo que media entre la firma del autógrafo (1631) y la publicación de la edición *Suelta* (1634) ¿Cuáles son dichas causas y por qué Lope sostiene que al lector le importan poco? Lope no las especifica, aunque en principio hemos de descartar que una de ellas fue la censura, pues a juicio del censor Pedro de Vargas Machuca: «este trágico suceso del Duque de Ferrara está escrito con verdad y con el debido decoro a su persona y a las instituciones. Es ejemplar, raro caso. Puede

29 GARCÍA VESAGLIO, R., «El concepto de *pathos*», en *Arte y Cultura*, 2019, <https://entender.es/el-concepto-de-pathos/>

30 MORLEY, S. J., y BRUERTON, C., *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968.

31 GONZÁLEZ CAÑAL, R., «Lope, la Corte y los pájaros nuevos», en *Anuario de Lope de Vega*, 8, 2002, p. 152.

32 CARREÑO, A., 1991a, *Ob. cit.*, p. 380.

33 DE VEGA CARPIO, L., 2009, *Ob. cit.*, p. 59.

representarse» (Pedro Vargas Machuca, Madrid 9 de mayo de 1632, rúbrica, fol. 582)³⁴. Se han expuesto diversas razones para explicar la enigmática afirmación lopiana. Por un lado, David Kossoff sostiene que es absolutamente normal que se hubiera representado tan solo una vez, pues era práctica habitual en la época:

En cuanto a representarse la comedia “solo un día” críticos inteligentes se han dejado llevar por especulaciones sin fundamento [...] En suma, cuando Lope dice «un solo día» se expresa en términos de la representación o dos representaciones que pudieran sumarse a la realizada. Quiero decir que no hay fundamento alguno para pensar en prohibición o supresión³⁵.

Una opinión que echa por tierra la hipótesis de los críticos que sostienen que en el argumento de *El castigo sin venganza* existe una lectura en clave política, a través de alusiones veladas a acontecimientos turbios, bien del pasado, como el oscuro final del príncipe Don Carlos, hijo de Felipe II, tal como señala Gerald Wade (1976)³⁶ o bien contemporáneos, como las andanzas amorosas del propio Felipe IV, en opinión de Edward Wilson (1963)³⁷. En suma, si de un lado desligamos los motivos de la “única representación” a obstáculos interpuestos por la censura, tal como en su día hicieron Rennert y Castro, biógrafos de Lope: «no creemos que la comedia fuese nunca prohibida [...] Lo más probable es que la «única representación» se debiera a cualquiera de las causas que diariamente sucedían en la vida del teatro»³⁸; y de otro, admitimos que «cabe señalar que además del estreno madrileño de la primavera de 1632, se documentan representaciones de *El castigo sin venganza* el 3 de febrero de 1633 y el 6 de septiembre de 1635, ambas en Palacio, la última de ellas a modo de homenaje póstumo a un Lope que había muerto diez días antes»³⁹, tan solo podemos dar por acertada la explicación de Felipe B. Pedraza, al precisar que «probablemente las causas que importan poco al lector fueron los conflictos y disputas entre la gente de la farándula, que dieron al traste con la permanencia en cartel de una obra estrenada

34 Firma y rúbrica en hoja de guarda: “Pedro Vargas Machuca”. Aparece en: Biblioteca General Histórica, Expediente: BG15756 (1). Era frecuente que las primeras representaciones se hicieran antes de contar con la autorización del censor.

35 KOSSOFF, A. D., «Introducción», en Lope de Vega, *El perro del hortelano y El castigo sin venganza*, Madrid, Castalia, 1970, pp. 34-35.

36 WADE, G., «Lope de Vega’s *El castigo sin venganza*, Its composition and representation», en *Kentucky Romance Quartely*, XXIII, 1976, pp. 357-364.

37 WILSON, E., «Cuando Lope quiere, quiere», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 161, 1963, pp. 265-298.

38 RENERT, H. A. y CASTRO, A., *Vida de Lope de Vega (1562.1635)*, Madrid, Sucesores de Hernando, 1919, p. 332.

39 URAIZ TORTAJADA, H., *CLMIT: censura y licencias en manuscritos e imágenes teatrales*, Valladolid, Universidad de Valladolid, Recurso web: www.clmit.es. Para las hipótesis que achacan la causa al contenido político de la pieza o a las posibles alusiones a personajes de la familia real, cfr. Presotto, Marco, «El teatro de Lope y la censura, (Siglo XVII)», en *Talía, Revista de Estudios Teatrales*, 2019, 1, pp. 9-25.

con éxito»⁴⁰. Opinión compartida por A. Carreño cuando dice «las causas de esta única representación no eran ahora ni económicas, ni textuales, ni de atribución. Las motivó posiblemente el éxito instantáneo»⁴¹. Es decir, dado el éxito de la primera puesta en escena, los propios comediantes no se pusieron de acuerdo con los escenógrafos y los dueños de los corrales sobre las condiciones de su repetición. La solución a este primer enigma no resulta ajena a la concepción de drama que Lope estampa en esta pieza. El hecho de que el Fénix precise en su Prólogo: «dejó entonces muchos deseos de verla que los he querido satisfacer con imprimirla»⁴², nos hace pensar que al público agradó y mucho el nuevo enfoque de lo trágico ofrecido por Lope en este drama, y dado que se quedó con ganas de volver a verla, Lope le ofreció el texto tan solo dos años después de su estreno. Y para que sus seguidores no olvidasen el renombrado triunfo alcanzado en su estreno, el editor añadió el subtítulo *Cuando Lope quiere, quiere* para que quienes leyesen el texto cayesen en la cuenta de que el drama era fruto del empeño personal de Lope e hijo de su genialidad.

Otro de los enigmas por resolver se nos presenta en el mismo título de la obra. Lope la titula *El castigo sin venganza* como si de un epigrama se tratara, pues en él encierra un pensamiento ingenioso, preciso y agudo, a la par que desconcertante: ¿puede existir un castigo que no conlleve tintes de venganza? ¿Son «castigo» y «venganza» términos antagónicos o existe algún resquicio que los haga compatibles? Aquí radica la sustancia del enigma; a saber, que el castigo que el Duque impone a Federico y Casandra por la relación adúltera que el hijastro y la madrastra mantienen a sus espaldas, no se presente a los ojos del espectador como respuesta al deseo de venganza del ofendido, como era de esperar en el caso de que nuestro autor no se apartase del canon trágico propio del drama barroco, sino que responda tan solo en apariencia, a la simple aplicación de la justicia por la falta cometida, sin que exista implicación personal alguna por parte del Duque. Es decir, nuestro autor pretende hacer pasar como creíble aquello que no lo es, y a tal fin recurre a la ironía trágica estableciendo una fina línea divisoria entre lo «aparente» y «lo real», que da lugar al juego de las ambigüedades por medio del cual el dramaturgo nos dice una cosa, pero en realidad nos está diciendo justo la contraria. En esta contradicción intencionada encontramos la explicación al enigma contenido en el título, pues el Duque, siendo juez y parte en este proceso es presentado por Lope no como el brazo ejecutor del castigo (“con venganza”), pues será Federico quien dé muerte a Casandra y el Marqués Gonzaga quien quite la vida a Federico, sino

40 PEDRAZA JIMÉNEZ, F. B., *Lope de Vega: pasiones, obra y fortuna del monstruo de la Naturaleza*, Madrid, Adalf, 2009, p. 231.

41 CARREÑO, A., «Las causas que se silencian: *El castigo sin venganza*», en *Bulletin of the Comediantes*, 43/1 (1991b), p.5.

42 DE VEGA CARPIOA. L., «Prólogo», *El castigo sin venganza*, Barcelona, Crítica, 2009, p. 79.

como el instrumento *ad hoc* para sancionar una presunta transgresión política (“sin venganza”), castigar con la muerte al supuesto cabecilla de los conjurados que han atentado contra el Jefe del Estado, cuando en realidad es justo lo contrario. En esta dilogía se encierra el recurso al engaño y al juego de las disyunciones con el que Lope teje la tragicidad del texto. En público el Duque no aparece como el castigador, no se mueve por ánimo de venganza, pero en privado actúa como padre, marido y hombre que ha sido engañado, herido y ofendido en estos tres ámbitos de su personalidad, por lo que no puede sustraerse al deseo de una terrible venganza. El castigo oficial no ha de implicar venganza, dejando la contundencia de esta para la esfera privada. Es decir, las razones públicas del castigo, que son falsas, las impone la justicia, mientras que las razones privadas, que son las verdaderas, las dicta el terrible afán de venganza, el cual tan solo se sacia cuando el Duque se cerciora de que Federico ha dado muerte a Casandra. En suma, tal como precisan Víctor Dixon y Alexander A. Parker «but the Duke also claims, repeatedly, that this handling of the situation is peculiar in another respect, a judge in what is very much his own case, he affirms that for him it is nevertheless not a matter of revenge, but of justice alone: *un castigo sin venganza*»⁴³, el castigo no puede aparecer en escena como una venganza.

No menos eficaz le resulta a Lope recurrir a un conjunto de estrategias léxicas para configurar un entramado dramático en el que la *tragicidad* no dependa de lo predeterminado por fuerzas externas del destino de los personajes, sino de la ironía trágica con que el dramaturgo dibuja cada una de sus acciones. En este sentido, el drama se abre y se cierra mediante un juego de anticipación en base a la palabra «burla», el cual resulta claramente irónico. Así, la burla a la que alude Ricardo: «¡Linda burla!» (v. 1) resulta ser el anticipo de la verdadera burla, el claro engaño sobre el que pivota toda la acción del drama, que se evidencia al final del texto, cuando el Duque pretende hacer colar el engaño al mandar asesinar al cabecilla de conjurados, cuando a quien de verdad da muerte es a Casandra, su mujer, por adúltera. Lo que al comienzo es objeto de chanza, que el Duque recurra al disfraz para “burlar” dígame “ocultar” su identidad, al final acaba en tragedia, “ocultar” por “burlar” la identidad de Casandra, como medio para encubrir la verdad. Lo que al inicio resulta jocoso, al final se trueca en fatalidad. Es decir, que Lope maniobra con la figuración irónica de tres términos. Tragedia: lo que se inicia como burla, acaba en muerte, castigo: el que el Duque pretende hacer pasar como ajuste cuentas con la justicia, sin implicarse, cuando de hecho es él quien lo impone, y venganza: el Duque oculta su deseo de venganza al simular la ejecución de un conspirador, cuando en realidad acaba con la vida de Casandra y Federico.

43 DIXON, V, y PARKER, A. A., «*El castigo sin venganza*: Two lines two interpretations», en *MLN*, 85/2, 170, p. 157.

No menor habilidad muestra Lope al recurrir a la carga irónica de las palabras como argucia dramática. Tal es el caso del término «capa» y sus contenidos metafóricos: noche, oscuridad, engaño. De entrada la capa es el disfraz, entendido como vestido en el que se puede ocultar el rostro mediante el embozo y que da “licencia para todo”:

Ricardo: Debajo de ser disfraz
 hay licencia para todo,
 que aun el cielo en algún modo
 es de disfraz capaz. (vv. 5-9)

Por el contrario en el Acto III, la capa se transforma en el “tafetán” con el que se oculta el cuerpo de Casandra a los ojos de Federico. Es decir, lo que al comienzo del drama es tan solo un embozo mediante el cual el Duque se oculta, al final del mismo se transforma en el paño que recubre el cuerpo de la mujer adúltera, símbolo de lo trágico. Lope recurre a las simetrías y paralelismos para obtener el máximo partido del potencial simbólico de la «capa». Esta extensión del contenido metafórico de la capa, entendida como engaño, ya está presente en el mismo título de la obra, pues al afirmar que se trata de un “castigo sin venganza” Lope oculta deliberadamente la verdad, al objeto de no desvelar desde el principio la auténtica causa del castigo.

En suma, la interpretación de la capa como disfraz de la verdad es acorde con el nuevo formato de lo trágico que nuestro autor nos ofrece en su drama; a saber, que son los personajes con sus acciones los que confeccionan su final trágico. Tras la muerte de Casandra y Federico, el Duque vive en sus carnes el dolor de la tragedia, pues al haber dado muerte a su hijo y a su esposa se queda sin heredero legítimo del ducado, viéndose obligado a dejar el mismo en manos de sus vasallos, cuando él falte. En este sentido, quien ha ideado una serie de engaños para fingir ser buen padre y solícito esposo, incapaz de anteponer la venganza personal al amor paterno-filial y al deber conyugal, paga el precio de su venganza con la amargura de la soledad y del desprecio. O lo que es lo mismo, es el comportamiento libertino del Duque el que empujó a Casandra a lanzarse a los brazos de Federico y fue la insatisfacción sexual de esta como mujer joven y como esposa la que le indujo a buscar fuera del matrimonio con el Duque, el amor que este le negaba. Aquí se contiene la técnica del efecto rebote con la que Lope elabora la dimensión trágica del texto: quien con su conducta empujó a los adúlteros a cometer su pecado, acaba por ejecutarlos por el mismo delito que él cometió. Si Federico y Casandra con su modo ilícito de proceder se hacen merecedores del castigo, el Duque con la muerte de aquellos recibe el castigo de la soledad y la amargura. Así, mientras en el Acto I Ricardo y Febo bromean con el Duque acerca de los “maridillos” que consienten el trato de la casada con otros hombres:

Duque: Pero dejando a otro fin
esta materia cansada,
no es mala aquella casada.

Ricardo; ¿Cómo mal? Un serafín.
Pero tiene un brazo azar,
que es imposible sufrillo.

Duque; ¿Cómo?

Ricardo: Un cierto maridillo
que toma y no da lugar.

Febo: Guarda la cara. (vv. 34-41)

En el Acto III, quien acaba siendo marido burlado es el propio Duque.

3. LAS MUESTRAS DE LA PRAXIS DE LA NUEVA TRAGICIDAD EN EL TEXTO

Podríamos pensar que Lope parte de cero tanto a la hora de seleccionar el asunto a tratar en *El castigo sin venganza*, como en relación con el andamiaje dramático sobre el que se sustenta la acción del drama. En aras de la verdad hemos de decir que no, pues el Fénix se surte de cuantos recursos estima oportunos para acometer con éxito su empresa. Así, la acción que se dramatiza en la obra se corresponde con los acontecimientos históricos que tuvieron lugar en la región italiana de Ferrara en el primer cuarto del siglo XV. Nicolò d'Este, tercer marqués de Ferrara entre 1393 y 1441, fue un noble que destacó por su reputada actividad militar y política, pero también por ser mujeriego, pues tuvo varias esposas ilegítimas. Al morir su última esposa Giliola da Carrera se casó de nuevo en 1418 con Laura Malatesta, hija de los señores de Cesana y conocida familiarmente con el nombre de Parisina. Aunque era mucho más joven que su esposo, y pese a su belleza, el marqués siguió buscando los placeres propios de la vida licenciosa. Esta historia fue recogida por Matteo Bandello en forma de *novella*, incluida, con el número XLIV, en la primera parte de su libro *Le tre partid elle novelle*, publicado en 1554, al que Lope tuvo acceso.

Tampoco desaprovecha Lope su conocimiento de *Fedra*, tragedia de Séneca en la que también se trata el mismo tópico de la “madrstra enamorada”, puesto que:

Lope no se le puede negar, además de una memoria prodigiosa, una familiaridad auténtica con muchos autores clásicos. Incluso cuando pretende querer sustraerse a su influjo, cuando dice, por ejemplo, en su *Arte nuevo* que, al escribir una comedia «saco a Terencio y Plauto de mi estudio/para que no me den voces (...), resulta imposible tomarle en serio⁴⁴.

44 DIXON, V. y TORRES, M., «*La madrastra enamorada*, una tragedia de Séneca refundida por

Ni pone reparos a aquellos ingredientes del patrón trágico de Calderón que le pueden ser de utilidad en la composición de este drama, puesto que:

El castigo in venganza may, I believe, be profitably examined in the light of some of the principal characteristics of Calderonian tragedy, for between the older and the younger dramatist there is often in this particular respects a striking confluence dramatic vision⁴⁵.

Sin embargo, Lope, aprovechando todos estos antecedentes, asume el compromiso de redactar un drama palatino, que supere con creces las producciones dramáticas de sus competidores, de tal modo que «*El castigo sin venganza* es un drama del arte al modo de Lope, un planteamiento renovado al estilo español del concepto clásico y senequista de la tragedia, es la búsqueda de una nueva tragicidad» (Chivite Tortosa, 2011: 34)⁴⁶. Veamos, pues, de qué modo concreta Lope la praxis de esta nueva tragicidad en su texto. El Fénix articula la práctica de su concepto de lo trágico en torno a tres ejes fundamentales: a) la coherencia con que cada personaje vive su propio destino, lo que es lo mismo que decir que pese a ser consciente de lo que hace, no renuncia a hacerlo, pues no repara que sus actos le acarrearán un final trágico, b) la incapacidad de los personajes para calibrar las consecuencias de sus actos, lo que da pie a una pugna de intereses y ansias de venganza, lo que origina que la contienda que ellos mantienen no se mida en términos de vencedores y vencidos, sino que los tres sean víctimas de mutuas incomprensiones, c) que el ser humano está preso de su propia naturaleza, por ello los protagonistas no cambian por más que se lo propongan, lo que equivale a una reformulación del canon trágico calderoniano.

En cuanto a la congruencia con la que cada personaje vive su propio destino, es Casandra quien nos da pruebas más palpables de aquella, toda vez que tan pronto se percata de que el Duque la rechaza como esposa:

Casandra: Dichosa la que no siente
 un desprecio autorizado
 y se levanta del lado
 de su esposo alegremente (vv.1024-1027)

Se apresta a pagarle al Duque con la misma moneda, y se entrega por completo a Federico:

Lope», en *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 9/1, 1994, p. 42.

45 GWYNNE, E., «Lope y Calderón: the tragic pattern of *El castigo sin venganza*», en *Bulletin of te Comediantes*, 33/2, 1981, p. 107-108.

46 CHIVITE TORTOSA, «Cuando Lope quiere, quiere. Condiciones de la creación o la representación de *El castigo sin venganza*», en *Hacia un nuevo sentido de la tragedia*, Parte, III, en *Biblid*, 2011, 4, pp. 29-36.

Casandra: Aquí están mis brazos.
¿Qué tienes? ¿Qué has visto en mí?
¡Parece que estás temblando?
¿Sabes lo que te quiero?

Federico: El haberlo adivinado
el alma lo dijo al pecho,
el pecho al rostro, causando
el sentimiento que miras, (vv. 1303-1310)

Y lo hace consciente de que en el fuego de tamaña pasión se quemará ella misma y que el adulterio será la causa de su muerte.

En este empeño en llevar sus deseos amorosos hasta las últimas consecuencias, Federico no se queda atrás, ya que corresponde con más ardor si cabe a los deseos de Casandra:

Federico: Yo me muero sin remedio;
mi vida se va acabando
como vela, poco a poco,
y ruego a la muerte en vano
que no aguarde a que la cera
llegue al último desmayo.

Casandra: Detén, Federico ilustre,
las lágrimas, que no ha dado
el cielo el llanto a los hombres,
sino el ánimo gallardo. (vv. 1416-1427)

Siendo plenamente consciente de que el delito que comete es un atentado directo a la autoridad de su padre, en calidad de Duque y esposo oficial de Casandra.

Más diáfano, si cabe, es el proceder del Duque, pues siendo consciente de que su comportamiento libertino ha sido el causante de los amores adúlteros de Casandra y Federico, no solo no pone remedio a su error, sino que se deja arrastrar por su sed de venganza hasta el extremo de acabar con la vida de aquellos que han cometido su mismo pecado, y se mantiene hasta el final del Acto III en la misma disposición:

Manrique: Ya queda muerto el Conde
queda muerto el Conde.

Duque: En tanta desdicha aun quieren los ojos
verle muerto con Casandra (vv. 3007-3011)

En lo que respecta al segundo puntal sobre el que Lope asienta la tragicidad del drama, ninguno de los protagonistas logra zafarse de las consecuencias de sus actos y acaban siendo víctimas de sus propias decisiones. Su empeñamiento en devolver las ofensas a quien les ha ofendido se vuelve contra cada uno de ellos en forma de final trágico. Así lo expresa Casandra, al reconocer que su relación con Federico ha sido la causa de que el Duque prorrumpe en esta queja:

Duque: (Si aguardo de mármol soy)
 ¿Qué esperáis desdichas mías?
 Sin tormento han confesado,
 pero sin tormento no,
 que claro está que soy yo
 a quien el tormento han dado. (vv. 2738-2744)

En lo que atañe al Duque, no solo reconoce que con la ejecución de Federico y Casandra no ha de lograr la reparación del daño que estos le hicieron, sino que insiste en que el castigo aplicado a los mismos no comporta venganza alguna por su parte, pese a que el final de quienes le engañaron implica su propio final trágico:

Marqués: Vuelve a mirar el castigo
 sin venganza.

Duque: No es tomarla
 el castigar la justicia.
 Llanto sobra y valor falta;
 pagó la maldad que hizo
 por heredarme. (vv.3012-3017)

Lope toma de Calderón el axioma dramático de que “el ser humano es víctima de su propia naturaleza” y lo aplica en *El castigo sin venganza* aportando al mismo su propio acento. En el caso que nos ocupa, Federico, Casandra y el Duque están presos de sí mismos, atados y encarcelados en la mazmorra de sus deseos, pasiones y rencores. Los tres son incapaces frenar sus impulsos pasionales: la fuerza de la pasión está por encima del poder de la razón. No cabe duda de que el Fénix tiene en cuenta el patrón trágico calderoniano que se sustancia en la concepción del ser humano como sujeto prisionero de su propia naturaleza. Sin embargo, Lope pone en práctica dicho patrón con claras diferencias con respecto a cómo lo hace Calderón en sus dramas. Así, este, en su drama *La hija del aire (Primera parte)*, Acto II, nos presenta la escena en la que el caballo de Nuño se desboca en el bosque y el gran rey se topa por casualidad con la bella Semíramis y se queda plenamente prendado de ella. La atracción es tan potente que Nuño es incapaz de librarse del lazo de la pasión que siente por Semíramis. Pues bien, algo semejante ocurre en el Acto I de *El castigo sin venganza*. Federico oye un

grito pidiendo auxilio, corre en socorro de quien lo lanza y se encuentra con Casandra, joven y hermosa de la que queda inmediatamente enamorado. El escenario físico y las acciones resultan parejas en ambos dramas, pero Lope supera en esta escena al mejor Calderón. Nuestro dramaturgo crea en ella una serie de resonancias y connotaciones propias en relación con la densidad y oscuridad del bosque y la peligrosidad del río, que no se dan en el texto calderoniano:

Batín: A sacarte por lo menos
 de tanta enfadosa arena
 como la falta del río
 en estas orillas deja. (vv. 354-357)

Por otro lado, en *Las tres justicias en una*, obra de Calderón, don Mendo y su hija Violante son capturadas por bandidos en la espesura del bosque, el cual hace las veces de laberinto del que es imposible salir. Por el contrario, Federico, en *El castigo sin venganza* entra en el bosque, se introduce en el río, pero en ningún momento se siente incapaz de salir airoso de aquella situación embarazosa:

Federico: Hasta ponerlos aquí
 los brazos me dan licencia.

Casandra: Agradezco, caballero,
 vuestra mucha gentileza, (vv. 340-343)

Entre ambos textos hay semejanzas, pues en los dos casos los personajes se sienten atrapados en el laberinto del bosque. No obstante, mientras Calderón tan solo nos habla de dos personajes, Lope hace entrar en acción a todo un grupo. Mientras que Calderón recurre al bosque como metáfora del laberinto, Lope lo hace como anticipo del laberinto final en el que Federico, Casandra y el Duque se verán atrapados por la implicación de las acciones de unos para con los otros. Para finalizar este primer parangón, en *La vida es sueño*, Segismundo está tan prisionero de su violenta naturaleza como de la torre en la que se encuentra encerrado, lo mismo que ocurre con los protagonistas de *El médico de su honra* y *El pintor de su deshonor*. En el caso de Calderón, los personajes están atrapados por feroces pasiones, la imagen del laberinto es metáfora de la complejidad de los caracteres y símbolo de la cárcel en la que están encerrados. Sin embargo en Lope el bosque es el laberinto por naturaleza que atrapa a los personajes y los arrastra al confinamiento más oscuro, del cual, en palabras del Marqués, todos logran salir:

Marqués: ¡Ea! Nuestra gente venga
 y alegremente salgamos
 del peligro de esta selva. (vv. 607-609).

Otro de los postulados del drama calderoniano que es recogido por Lope en *El castigo sin venganza* es el que hace referencia al hecho de que «la naturaleza humana, la esencia del ser humano, nunca cambia», por más que el individuo se lo proponga. Y cuando dicha esencialidad del ser se plasma en conductas erróneas, por mucho que la persona aparente cambiar a mejor, en el fondo sigue siendo la misma. Este principio filosófico lo ejemplifica Lope en el drama que analizamos. Así, cuando en la primera escena del texto, el Duque se nos presenta como hombre dado al libertinaje, Cintia se escandaliza por su comportamiento, el de un hombre que pronto se va a casar, pero que no le preocupa su reputación de mujeriego:

Cintia: Pues toda su mocedad
ha vivido indignamente
su viciosa libertad (vv. 97-100)

Y justo cuando a su regreso de la guerra parecía haber cambiado, Casandra comprueba que no es así, y a tan solo un mes de estar casados vuelve a las andadas:

Casandra: Pero de que viva así,
¿cómo me puedo quejar,
pues que no pudo enseñar
la fama que quien vivía
tan mal no se enmendaría
aunque mudase lugar? (vv. 1039-1042)

Una imposibilidad de cambio que en el Acto III es ratificada por Batín de modo ingenioso, al hacer la siguiente observación válida sobre el proceder del Duque:

Batín: Mostró que en naturaleza
la que es gata será gata,
la que es perra será perra,
in secula seculorum. (vv. 2388-2391)

Por su parte, Casandra despliega a la perfección su naturaleza humana, la cual está envenenada por sus ansias de revancha por el injusto trato que el Duque le dispensa. Así, su pasión por Federico está unida a fuertes deseos de desquite. Su naturaleza no cambia, aun reconociendo que está en el error:

Casandra: Las partes del Conde son
grandes, pero mayor fuera
mi destino si diera
puerta a tan loca pasión. (vv. 1572-1575)

Lo original de esta nueva tragicidad ideada por Lope, en relación con el canon trágico calderoniano, es la incapacidad de los personajes para controlar sus propias vidas, provocando que sus acciones determinen el final trágico. Frente a esta modalidad lopiana de lo trágico, el patrón calderoniano sostiene que son las fuerzas externas las que dominan la voluntad de los personajes y deciden su destino trágico. Es decir, el Fénix practica un modelo de tragicidad, en el que la libertad de elección de los personajes y el abanico de posibilidades que se abre ante ellos, se va cerrando poco a poco. De esta guisa, los personajes acaban siendo prisioneros de ellos mismos. Lope coloca a los protagonistas de *El castigo sin venganza* ante la elección correcta y la opción moral acertada. Sin embargo, para dar el paso y acatar dicha elección en las circunstancias en las que se encuentran el Duque, Federico y Casandra deberíamos estar hablando de un proceder más propio de ángeles que de humanos.

4. CONCLUSIONES

En la declaración de intenciones que preside nuestro trabajo establecimos con precisión el propósito del mismo: demostrar que Lope asumió la redacción de *El castigo sin venganza* como un compromiso personal para demostrar su valía frente a quienes dudaban de ella. Un desafío que encaró con valentía, justo cuando sus competidores más jóvenes, entre ellos Calderón, sostenían que su pluma había pasado de moda. Lope demuestra mediante la praxis que pese a estar de moda el estilo engolado propio de los gongorinos, él es capaz de poner en escena *El castigo sin venganza*, como tragedia «a la española», distinta de la griega, la latina, a la par que nada parecida a la italiana, francesa o inglesa. Hablamos de un drama que, pese estar inspirado en el relato histórico de Bandello, se escribe en un verso alejado de los cultismos y del lenguaje culterano, poniendo en práctica un patrón trágico en el que la poiesis dramática descansa en las acciones de los personajes. En este drama nadie es inocente y todos son responsables del resultado final.

En suma, a lo largo de nuestra exposición hemos demostrado que el Fénix pone en práctica un nuevo prototipo de tragicidad, el cual se basa en una cadena bien sincronizada de causas y efectos, en la que la pasión no puede verbalizarse, pues solo mientras permanece oculta podrá frenarse el conflicto. La tragedia del amor incestuoso se concreta en el recorrido entre un conflicto oculto y su verbalización. Aquí reside la verdadera genialidad lopiana: la presentación de este drama mediante la sutil ironía de que “todo su final trágico podría haberse evitado”, pero el azar, la casualidad y las circunstancias juegan en contra de los personajes. Es decir, que la tragicidad no solo es fruto de las acciones de los personajes, sino de las circunstancias que los inducen a tales acciones. Así, si Casandra hubiera conocido antes a su marido que a su hijastro, quizá

el Duque no la hubiera desatendido. Si Aurora no hubiera visto un beso en un espejo o quizá si hubiese aceptado casarse con Federico, el final hubiese sido distinto. Sin embargo, el final trágico resulta inevitable, y además da pie al cenit de otra mayúscula ironía; a saber, que el Duque ha trazado un plan perfecto para castigar a los culpables sin que salga a la luz su deshonra. Hace creer al espectador que lo suyo no se trata de una venganza, cuando de hecho todos los personajes: Batín, Aurora, el Marqués y el lector anónimo conocen la verdad de lo sucedido, extremo que él ignora.

BIBLIOGRAFÍA

- ALCÁNTARA MEJÍAS, J. R., *Fatalidad y cultura: hacia la estética de la representación*, México, Universidad Iberoamericana, 2000.
- BURGUILLO, J., «Un epitafio de Pellicer a la muerte de Lope, anterior a la *Fama póstuma*», en *Anuario de Lope de Vega*. 25, (2019), pp. 209-230.
- CARREÑO, A., «Las “causas que se silencian”: *El castigo sin venganza*», *Bulletin of the Comediantes*, 43/1, (1991a), pp. 5-19
- CARREÑO, A., «La “sin venganza” como violencia: El castigo sin venganza de Lope de Vega», *Hispanic Review*, 54.8 (1991b), pp. 379-400.
- CHIVITE TORTOSA, E., «Cuando Lope quiere, quiere, Condiciones de la creación o la representación de *El castigo sin venganza*», en *Hacia un nuevo sentido de la tragedia*. Parte III, *Biblid*, 4, (2011), pp. 29-36.
- DE VEGA, CARPIO, L., *El Arte Nuevo de hacer comedias*, (1609), en *Significado y doctrina del Arte Nuevo*. Juan Manuel Rozas, (ed.). Alicante, Biblioteca Virtual Cervantes, 2002.
- , *Filomena con otras diversas rimas, prosas y versos*, Madrid, Viuda de Antonio Martín, a cargo de Alonso Pérez, 1621.
- , *El premio de la hermosura*, en Parte III, de las comedias de Lope, Madrid, viuda de Alonso Martín, 1621.
- , *Elegía a la muerte del Ldo. D. Gerónimo Villaizán*, Madrid, Francisco Martínez, 1633.
- , *Versos a la primera fiesta del Palacio nuevo*, Madrid, Imprenta del Reino, 1637, pp. 61-64.
- , *Doze comedias, las más grandiosas*, ed. Pablo Craesbeeck, Lisboa, 1653.
- , *Contra el valor no hay desdicha*, Barcelona, Imprenta de Pedro Escuder, 1747-1750, pp. 6-7.
- , *Colección de obras sueltas assi en prosa como en verso*, vol. I, Madrid, Imprenta de D. Antonio Sancha, 1776-1779, pp. 154-155.
- , *La Dorotea*, E. S. Morley, (ed.), Valencia, Castalia, 1958, pp. 44-49.
- , *Epistolario*, IV, ed. Agustín G. de Amezúa, Madrid, Real Academia Española, 1989.

- , *Si no vieran las mujeres*, en Eugenio Hartzenbuch, *Comedias escogidas de Lope de Vega. Integradas en Biblioteca de Autores Españoles*, vol. XXIV, Madrid, Rivadeneyra, 1853, p. 579.
- , *Assí la suçcession que solo os falta*, en *Códice Daza*, fol, 124v.
- , «Prólogo», *El castigo sin venganza*, ed. Alejandro García Reidy, Barcelona, Crítica, 2009.
- DIXON, V., y PARKER, A. A., «*El castigo sin venganza*. Two lines two interpretations», en *MLN*, 85/2, (1970), pp. 157-166.
- DIXON, V., y M. TORRES, «La madrastra enamorada, una tragedia de Séneca refundida por Lope», en *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 9/1, (1994), pp. 39-60.
- GARCÍA VESAGLIO, B., «El concepto del *pathos*», *Arte y Cultura*, 2019. <https://entender.es/el-concepto-de-pathos/>
- GARCÍA-REYDY, A., «Introducción», *Lope de Vega. El castigo sin venganza*, Barcelona, Crítica, 2009, pp. 7-72.
- GARCÍA-REYDY, A., *et alt.*, «Una nueva edición (¿princeps?) de *El castigo sin venganza*», en *Anuario de Lope de Vega. Texto, literatura y cultura*, XXVII (2021), pp. 270-329.
- GONZÁLEZ CAÑAL, R., «Lope, la Corte y los «pájaros nuevo», en *Anuario de Lope de Vega*, 8, (2002), pp. 139-162.
- GWYNNE, E., «Lope y Calderón: the tragic pattern of *El castigo sin venganza*», en *Bulletin of the Comediantes*, 33 (2), (1981), pp.107-120.
- IOPPOLI, E., y GIAFREDA, C., «Versos a la primera fiesta del Palacio nuevo, de Lope de Vega», en *Omaggio a Maria Grazia Profeti*, ed. Antonella Gallo y Katerina Vaioponis, Firenze, Alinea, 2011, pp. 227-246.
- JAMESON, A. K., «The sources of Lope de Vega's erudition», en *Hispanic Review*, 5, (1937), pp. 124-139.
- KOSSOFF, A. D., «Introducción», en Lope de Vega, *El perro del hortelano y El castigo sin venganza*, Madrid, Castalia, 1970.
- LARSON DONALD, R., *The Honors Plays of Lope de Vega*, Mass, Harvard, P. C., 1997.
- MONTESINOS, J. F., «Reseña. *El castigo sin venganza*», C. F. Adolfo Van Dan (ed.), en *Revista de Filología Española*, 16, (1929) pp. 179-188.
- MORBY, S. G. y BRUERTON, C., *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, F. B., *Lope de Vega: pasiones, obra y fortuna del monstruo de la Naturaleza*, Madrid, Adalf, 2009
- PEDRAZA JIMÉNEZ, F. B., «Presentación», en *Actas de XXXVI Jornadas de Teatro Clásico de Almagro*, Universidad de Castilla-La Mancha, 2015.
- PELLICER SALAS Y TOVAR, J., *Lecciones solemnes, a las obras de Don Luis de Góngora y Argote*, Madrid, Imprenta del Reino, 1630.
- PÉREZ DE MONTALBAN, J., *Fama póstuma a la vida y muerte del doctor Frey Lope Félix de Vega Carpio y elogios y panegíricos a la inmortalidad de su nombre*, ed. Di Pastena, ETS, Biblioteca di studi Ispanici, 3, Pisa, 2001.

- PRESOTTO, M., «El teatro de Lope de Vega y la censura en el siglo XVII», en *Talía. Revista de Estudios Teatrales*, 1 (2019), pp. 9-25.
- RENNERT, H. A., y CATRO, A., *Vida de Lope de Vega (1562-1665)*, Madrid, Herederos de Hernando, 1919.
- RENNERT, H. A., y CASTRO, A., *Vida de Lope de Vega (1562-1635)*, Salamanca, Anaya, 1968.
- ROZAS, J. M., «Lope de Vega contra Pellicer», en *Literatura de Aragón*, Caja de Zaragoza, Aragón y Rioja, Zaragoza, 1984.
- , «Lope de Vega y el ciclo de senectute», en *Estudios sobre Lope de Vega*, Madrid, Cátedra, 1990, pp. 73-133.
- , «Texto y contexto en *El castigo sin venganza*», en *Estudios sobre Lope de Vega*, Madrid, Cátedra, 1990, pp. 355-383.
- URAIZ TORTAJADA., H., *CLMIT: censura y licencias en manuscritos e imágenes teatrales*: Valladolid, Universidad de Valladolid, 2012. Recurso web: www.clmit.es
- WADE, G., «Lope de Vega's *El castigo sin venganza*. Its composition and presentation», en *Kentucky Romance Quarterly*, XXIII, (1976), pp. 357-364.
- WILSON, E., «Cuando Lope quiere, quiere», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 161, (1963), pp. 265-298.
- VOSSLER, K., *Lope de Vega y su tiempo*. Madrid, *Revista de Occidente*, 1933.