

**Renovación, tradición y comunidad teatral en Lope de Vega
(a propósito de *El castigo sin venganza*)**

Alejandro García-Reidy
Syracuse University

Una consulta de las acepciones que presenta el término “Renovar” en el *Diccionario de Autoridades* muestra cómo una gran mayoría de ellas pueden aplicarse sin excesivas dificultades a describir distintos aspectos de la comedia nueva:¹ “Hacer como de nuevo una cosa”; “Empezar de nuevo alguna cosa, que por algún tiempo se había interrumpido”; “Remudar, poner de nuevo o reemplazar alguna cosa”; “Pulir, mejorar o dar lustre a alguna cosa que se había envejecido” (“Renovar”). La consolidación de la práctica escénica populista desde mediados del siglo XVI con las compañías de actores profesionalizados supuso “hacer como de nuevo una cosa” con el inicio de una actividad dramática sin parangón en España, por su condición de negocio cuyos clientes eran los espectadores que pagaban por ver representar. Al mismo tiempo, las obras escenificadas sobre los tablados fueron evolucionando de manera significativa durante el último tercio del siglo XVI, de manera que se fueron “remudando, poniendo de nuevo o reemplazando” aspectos varios del texto dramático y su componente espectacular, y se fueron generando nuevas fórmulas dramáticas: del teatro a la manera de Lope de Rueda se pasó a formas decididamente más complejas de hacer teatro, como las que representan en las décadas de 1570 y 1580 los acercamientos a la tragedia de la generación de Lepanto o las propuestas de los dramaturgos valencianos. Estas, junto con otras formas de experimentación teatral en la época,² confluyeron a finales del XVI en una dramaturgia, la de la comedia nueva, que acabó por extenderse e imponerse como modelo general de escritura teatral en España durante más de siglo y medio.

Por último, la idea de renovación en cuanto acción de “remudar, poner de nuevo o reemplazar alguna cosa” o de “pulir, mejorar o dar lustre a alguna cosa que se había envejecido” es intrínseca a la condición comercial del teatro barroco, pues uno de los factores decisivos a la hora de atraer al público a los corrales —y, por tanto, de hacer rentable el negocio— era que se les ofreciera una continua variedad de comedias. Un buen ejemplo de esta necesidad lo encontramos en la postura al arriendo de los corrales madrileños para los años 1699-1703 presentado por Felipe Morales a la Villa de Madrid. En ella solicitaba que se formaran las compañías con suficiente antelación antes del inicio de cada temporada teatral para que tuvieran tiempo de preparar sus repertorios y ensayar las nuevas comedias que hubieran adquirido, pues en caso contrario las formaciones tendían a representar comedias de la temporada anterior, “y como tan cursadas y sabidas no hay entradas en los corrales y se menoscaba la propiedad de estos aprovechamientos, pues a la novedad de comedias nuevas acude la gente y, aunque duren poco tiempo, como tienen mucho caudal de ellas, dejan más conocida utilidad que siendo viejas” (Shergold y Varey 68). Como afirma burlescamente un personaje del *Baile de la comedia*, “comedias y mujeres / no las veo en siendo viejas” (11-12). Esta realidad requirió una renovación constante del repertorio de las formaciones, fomentó a partir de cierto momento el fenómeno de refundiciones y reescrituras para reaprovechar material previo, y contribuyó a la creación de toda una red geográfica teatral, compuesta

¹ Este artículo se ha beneficiado de mi participación en los proyectos de investigación financiados por el MINECO con las referencias CSD2009-00033 y FFI2011-23549, así como en el proyecto *Manos Teatrales: An Experiment in CyberPaleography*, dirigido por Margaret R. Greer.

² Como las obras conservadas en la conocida como colección Gondomar, estudiada por Josefa Badía Herrera.

por las rutas de viaje que seguían las compañías para ir de localidad en localidad con un determinado repertorio.³ De ahí que, pese a las reticencias de de un Sebastián de Covarrubias hacia el concepto de “novedad” (pues lo define como “cosa nueva y no acostumbrada. Suele ser peligrosa por traer consigo mudanza de uso antiguo”), el público que asistió a los teatros a lo largo de los siglos XVI y XVII abrazó (y exigió) con frecuencia la renovación constante que dramaturgos y actores ofrecían desde los tabladros. Hablar de teatro barroco es hablar de una práctica continuamente renovadora en su esencia.

En el marco del fenómeno teatral del Barroco español, la figura de Lope de Vega se alza como una referencia ineludible por su tradicional imagen como creador de la comedia nueva. Con todo, la crítica ha matizado en las últimas décadas la imagen del genio creador solitario de antaño y ha mostrado la relación del Fénix con un contexto dramático mucho más diverso, al que aportó mucho pero del que también tomó mucho. De hecho, toda renovación requiere la existencia de unos materiales anteriores, que son sometidos a distintos procesos de cambio y adaptación, es decir, requiere una tradición (literaria, para el caso que nos ocupa). Renovación y tradición son dos caras de una moneda y, por consiguiente, inseparables. En el presente artículo me gustaría centrarme en cómo conceptos como renovación y tradición están ligados también a la idea de comunidad teatral, y en cómo todos ellos juegan un papel fundamental a la hora de entender varias dinámicas de la escritura teatral del Fénix de los Ingenios. Todo ello se ilustrará en la segunda parte de este trabajo con un caso concreto, el de la gran tragedia *de senectute* de Lope: *El castigo sin venganza*.

Entre la tradición y la renovación

En un reciente artículo, Rodrigo Cacho ha estudiado las diferentes aproximaciones de Góngora y Lope de Vega a la forma en que se promocionaron como escritores y sus diferentes estrategias de autocanonización, atendiendo sobre todo a cómo cada uno presentó su propia producción literaria como hecho único o como parte de una tradición. Según Cacho, Góngora presentaba su escritura como un acontecimiento o fenómeno altamente novedoso, mientras que Lope aspiró “a la continuidad con el pasado: su renovación se presenta simplemente como un paso inevitable y natural en el ciclo biológico del arte” (167). En otras palabras, “Lope de Vega construyó su trayectoria poética a la sombra de la tradición” (172) y “nunca se presentó a sí mismo como el inventor de la comedia nueva, sino como su perfeccionador, el que la perfiló y la puso en orden” (174). Resuena aquí un eco de artículos ya clásicos en los que John G. Weiger arguyó que Lope nunca quiso presentarse como creador de ningún género nuevo y mantuvo una actitud conservadora en relación con diversos aspectos del desarrollo del arte dramático en la España del Barroco, conectando su obra teatral con la tradición inmediatamente precedente y rechazando las novedades.

Los trabajos de Weiger y Cacho se nutren sobre todo de menciones hechas por Lope en prólogos, dedicatorias u otros textos extrínsecos a sus obras dramáticas propiamente

³ Para una aproximación a las características de los repertorios de las compañías y la necesidad de las formaciones de renovarlos constantemente, véase Oehrlein (138-147). La tendencia de las compañías españolas a viajar por diversas localidades para así sacar más provecho a su repertorio contribuyó enormemente a expandir y renovar el gusto por el teatro, con el consiguiente incremento en el número de representaciones, compañías y comedias necesarias para atender a la demanda del público. Baste como ejemplo el que, a partir de los datos disponibles sobre la actividad teatral sevillana, Joan Oleza pudo señalar que “en una ciudad como Sevilla hacían falta unas 50 comedias por año” (“Nacimiento” 191) para atender a la demanda de teatro por parte del público de los teatros de dicha ciudad a lo largo del siglo XVII.

dichas (como el *Arte nuevo de hacer comedias*). Sin embargo, no hay ninguna duda de que, en la práctica, es decir, en la escritura teatral en sí, la producción del Fénix destaca por su continua innovación (con la configuración de los rasgos principales de la dramaturgia que sería conocida como la comedia nueva) y renovación (de temas, lances, conflictos, etc.) a lo largo de más de medio siglo de escritura teatral. Los estudios que Joan Oleza (“Propuesta”; “Primer”; “Opciones”) ha dedicado a analizar las principales etapas en las que podemos articular el enorme corpus teatral de Lope han puesto claramente de manifiesto el “rumor de las diferencias” (“Géneros” 235) que emerge a lo largo de sus cuatro décadas como dramaturgo profesional, con la reutilización y renovación constante de subgéneros, trazas y conflictos.

¿Cómo compaginar estas dos perspectivas aparentemente antagónicas entre tradición y renovación? Como suele suceder con otros aspectos de las ideas estéticas del Fénix y de su producción dramática, no podemos reducir la cuestión a soluciones simplistas y generalizadoras. Por un lado, el teatro de Lope es un teatro continuamente renovador; por otro lado, el Fénix nunca dejó de situar su escritura dramática en el contexto de una tradición dramática preexistente. En el fondo, ambas nociones, más que opuestas son, paradójicamente, complementarias. El teatro de Lope era uno de continua innovación, pero al mismo tiempo el dramaturgo supuso que la mejor estrategia para poder afianzar y expandir su condición de autor canónico en el marco de la práctica teatral de la época era presentándose no como un innovador radical, sino como un poeta dramático que podía nutrirse del prestigio que la noción de tradición literaria tenía en la cultura del Barroco, al mismo tiempo que podía reivindicar sus logros como dramaturgo.

Ahora bien, la relación con otros textos dramáticos no es solo un fenómeno diacrónico (la tradición anterior), sino también sincrónico (la vanguardia o tradición en proceso de formación). Esto es así debido al carácter marcadamente comunitario del contexto teatral para el que escribía Lope. De ahí, por ejemplo, la conciencia del Fénix de la importancia pública (al que había que agradar, como defendió en su *Arte nuevo*) y el hecho de que siempre tuviera la mirada puesta en la labor que llevaban a cabo los otros dramaturgos que escribían para los tablados. De ahí también que estuviera siempre atento para aprovechar las novedades que pudieran contribuir al éxito de su propio teatro, como sucedió, por ejemplo, durante su exilio en Valencia y la oportunidad que ello le ofreció de conocer de primera mano el teatro de la ciudad del Turia, como estudió Rinaldo Froldi.

En este aspecto, la idea de comunidad teatral puede ser útil para comprender cómo Lope se sitúa entre la tradición y la renovación, dado que ambos conceptos están vinculados ineludiblemente a las relaciones que el dramaturgo madrileño establece con otros textos (que imita o renueva) y con otros escritores (con quienes se identifica o de quienes se distancia), no necesariamente alejados enormemente en el tiempo. La comunidad teatral sería el conjunto de personas e instituciones que participaron de manera activa en alguna de las diversas vertientes del entramado comercial del teatro barroco: dramaturgos, actores, público, arrendadores, censores, etc. Esta noción está inspirada en la idea de campo desarrollada por Pierre Bourdieu y es útil porque obliga a situar a un determinado escritor en una red social de relaciones (en este caso, articulada en torno al fenómeno teatral) y, lo que es más importante, observar cómo se comporta en relación con el resto de miembros. La comunidad teatral se integraría en el campo literario barroco, pero incluiría no solo a dramaturgos, sino también al resto de agentes que posibilitaban su funcionamiento y existencia misma, así como aquellos agentes que se identificaban como parte de la misma comunidad teatral en una generación anterior.

La configuración misma del teatro no solo como texto literario, sino también como texto espectacular, y la lógica de mercado que articuló la práctica escénica comercial barroca supusieron los cimientos de la comunidad teatral. Entre el emisor —el dramaturgo— y el receptor —el público de los corrales— se situaba siempre un agente adicional fundamental —el actor—, que era quien posibilitaba que el texto se materializara sobre el tablado. Desde ese momento, el teatro requería necesariamente de una comunidad profesionalizada y plural, que garantizara el funcionamiento de este nuevo entramado teatral. Con el incremento de la actividad teatral en España en el último tercio del siglo XVI aumentó también el número de personas implicadas en este teatro dirigido a un gran público. El carácter comercial de este tipo de espectáculo teatral contribuyó a dinamizar las relaciones entre los miembros de esta comunidad: los actores iban pasando de una a otra compañía a medida que concluían sus contratos en busca de mejores condiciones; los dramaturgos noveles buscaban convencer a los autores de las compañías para que compraran sus obras; los dramaturgos consagrados podían escoger las formaciones para las que querían escribir sus comedias; y los espectadores, a su vez, determinaban con su asistencia a los corrales la mayor o menor permanencia de una compañía en la ciudad, o el éxito o fracaso de un dramaturgo que buscaba hacerse hueco en el panorama teatral. La competencia imbricada en el núcleo de este sistema capitalista de hacer teatro (competencia por el público, por los mejores textos, por los actores de mayor celebridad) implicaba que sobre todo dramaturgos y actores estuvieran atentos a lo que hacían sus competidores: si las comedias de cierto poeta empezaban a disfrutar de un mayor éxito, o si una determinada compañía gozaba de un favor especial del público durante cierta temporada teatral. Esto, a su vez, reforzaba la interdependencia entre todos los implicados en esta comunidad teatral y el diálogo constante entre ellos dentro y fuera de sus textos.

El concepto de comunidad teatral sitúa así el fenómeno de la intertextualidad en su dimensión literaria y social específica, por cuanto tiene en consideración las relaciones que un determinado escritor establecía con otros autores y los receptores potenciales de sus obras en cada momento, así como las actitudes interiorizadas que despliega en la práctica para lograr sus fines (en la estela del concepto de *habitus* definido por Bourdieu). En otras palabras, permite insertar las dinámicas literarias que podemos localizar en un texto dentro del contexto específico del campo literario en que se sitúa y desenvuelve el poeta dramático, y localizarlo al mismo en una red de relaciones específicas, la que constituye la comunidad teatral, y que influirá en el desarrollo de su escritura.

La noción de tradición en la que Lope inserta su propia práctica dramática, tal y como han señalado Weiger y Cacho, no es exclusiva del Fénix. Engarza con la conciencia de comunidad teatral que se percibe, por ejemplo, en aquellos textos de principios del siglo XVII escritos por hombres de teatro que echaron la vista atrás para configurar una primera historia viva del teatro comercial en España. En estos escritos no solo hay una voluntad de rememorar a quienes contribuyeron a levantar el entramado del teatro profesional, sino también (y quizá sobre todo) de crear *ex novo* una tradición, una historia y una memoria inexistente hasta entonces, en donde estos autores podían situarse al empezar la gestión de lo que será el largo relato histórico del teatro clásico español (Rodríguez Cuadros 43). Viene a la mente inmediatamente el prólogo de Cervantes a sus *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos*, en donde el alcaláino trazó una brevísima historia del teatro para así poder situar (y loar) sus propias contribuciones a la vanguardia dramática del último cuarto del siglo XVI, o la *Loa de la comedia* que Agustín de Rojas Villandrando publicó en *El viaje entretenido*; ambos son textos bien conocidos que no citaré aquí. La presencia de una actitud a favor de lo tradicional en

Lope se articularía, desde esta perspectiva, como un deseo de estar integrado eficazmente en el marco más amplio de la comunidad teatral para la que escribe sus obras teatrales. El dramaturgo madrileño era consciente de que formaba parte de una comunidad más amplia, en la que competía con otros dramaturgos para lograr el éxito y el reconocimiento literario (dentro y fuera del campo literario propiamente dicho), pero en donde las relaciones entre ellos eran ineludibles: Lope sabía que su éxito como dramaturgo dependía de las actitudes de otros agentes fundamentales de la comunidad teatral, es decir, el público que asistía a los corrales y los actores que representaban las comedias. Al mismo tiempo, no podía obviar en ningún momento lo que estaban componiendo sus colegas si quería asegurarse de seguir a la vanguardia del éxito.

Lope en la comunidad teatral

Una primera muestra de esta participación activa de Lope en la comunidad teatral lo encontramos en su condición de espectador, de miembro de ese público que resultó tan determinante para la formulación y el éxito de su arte dramático. Dentro del conjunto de documentos que conservamos acerca de Lope de Vega, el número de referencias a su asistencia como público de los corrales es más bien escaso, aunque no por ello sea poco significativo, como ya he destacado en otro lugar (*Musas* 107-08). Las primeras referencias provienen significativamente de los primeros documentos no literarios vinculados al Fénix, es decir, las noticias derivadas del proceso por libelos por el que pasó el escritor madrileño entre finales de 1587 y principios de 1588. Esto no sorprende, pues sin duda Lope hubo de estar muy atento a todas las novedades que se representaban en los escenarios madrileños durante sus años mozos y de formación como dramaturgo. La importancia de lo que podríamos denominar la “función-espectador” de los dramaturgos barrocos en su etapa de formación no puede dejar de destacarse, por cuanto sin duda contribuyó decisivamente a caracterizar sus primeras elecciones dramáticas y a fijar su actitud renovadora hacia las obras vistas en escena.⁴ Entre los documentos del proceso por libelos encontramos, por ejemplo, las declaraciones de varios testigos que se refieren a Lope como espectador de representaciones a cargo de unos cómicos italianos y de Jerónimo Velázquez,⁵ o que informan de que fue detenido mientras asistía a una representación en el corral de la

⁴ Cervantes no dejó de rememorar su asistencia como espectador a alguna representación de Lope de Rueda en el prólogo a sus *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos*, lo que le permitió situar su propio teatro en una dinámica renovadora tras los inicios aparentemente modestos de compañías como las de Rueda o de Navarro, y dotarse de un cierto prestigio simbólico por su condición de testigo de aquellas etapas iniciales del teatro comercial: “Yo, como el más viejo que allí estaba, dije que me acordaba de haber visto representar al gran Lope de Rueda, varón insigne en la representación y en el entendimiento. [...] ni entonces ni después acá ninguno le ha llevado ventaja; y, aunque por ser muchacho yo entonces, no podía hacer juicio firme de la bondad de sus versos, por algunos que me quedaron en la memoria, vistos ahora en la edad madura que tengo, hallo ser verdad lo que he dicho; y si no fuera por no salir del propósito de prólogo, pusiera aquí algunos que acreditaran esta verdad” (*Entremeses* 91). Por otro lado, sería útil conocer con mayor seguridad qué obras pudo ver representar Calderón —por citar a otro gran dramaturgo renovador de la Comedia Nueva— durante sus años mozos y de formación, antes de que diera sus primeros pasos como poeta dramático.

⁵ Véanse, por ejemplo, los siguientes textos: “habrá seis o siete días, poco más o menos, que estando este testigo en la comedia del dicho arlequín entró el dicho Lope de Vega, y haciéndole este testigo lugar, porque entró tarde, este testigo le dijo que había oído decir que él había hecho un romance” (Tomillo y Pérez Pastor 42) y “el primero día que el dicho Velázquez representó en esta corte, el dicho Lope de Vega le fue a oír, y dijo a este testigo: esta es la hora que Velázquez dice que no quiere que entre en su comedia, y yo le tengo de decir que aunque le pese, pagando medio real, tengo de entrar; por lo cual entiende este testigo que no son amigos” (Tomillo y Pérez Pastor 45).

Cruz: “este testigo vio cómo el alguacil Diego García llevó preso, del corral de las comedias de la calle de la Cruz, al dicho Lope de Vega” (Tomillo y Pérez Pastor 43).

Significativa es en este aspecto la loa atribuida a Lope que comienza con el verso “Entré a ver representar” y en la que el yo poético se presenta como un espectador más en el patio de un corral, donde tiene ocasión de escuchar comentarios de otros miembros del público, entre los que figura alguien que añora las representaciones de la compañía del italiano Alberto Naselli, conocido como *Ganassa*:

Entré a ver representar,
 por entretenerme un día,
 a un oficial que había
 llegado a cierto lugar.
 Metime entre los de a pie,
 y ya después de hora y media
 comenzose la comedia
 y yo a escuchar comencé. [...]
 Andando de casa en casa,
 como dicen, llegué acaso
 a un hombre que en cierto paso
 suspiraba por Ganassa. (Antonucci y Arata 83-85)

Es tentador pero ingenuo querer identificar al yo poético sin más con el propio Fénix, pero no hay por qué rechazar la posibilidad de que el dramaturgo se inspirara en experiencias más o menos semejantes al asistir a representaciones. Además, como señalan Antonucci y Arata, esta loa lopesca debe leerse como una crítica: “aquí se echa en cara al público [...] el considerarse depositario del código teatral sin aceptar las novedades que se estaban introduciendo. [...] Se ataca sobre todo a esa parte del público que de gustos rezagados, que no consigue desprenderse de los módulos italianos” (88). Es decir, Lope aboga por la necesidad de renovar el estilo interpretativo y de teatro representado y no imitar sin más el modelo de la *commedia dell'arte* que Ganassa puso en escena durante los años que trabajó en España. No sorprende encontrar en una loa de la primerísima etapa dramática del Fénix (de entre 1585 y 1595) un texto donde despliega su conciencia de la novedad que suponía el teatro que él y otros dramaturgos estaban escribiendo frente a las propuestas de las compañías italianas que habían representado anteriormente en España.

Esta participación del Lope-espectador en las novedades teatrales es especialmente llamativa en el caso de un episodio muy concreto, el cual se encuadra dentro de las diversas luchas literarias que emergieron en el campo literario español de la Alta Edad Moderna. Me refiero al sabotaje del estreno de la comedia *El Anticristo*, compuesta por Juan Ruiz de Alarcón, y que tuvo lugar en Madrid en diciembre de 1623. Dio cuenta del incidente Luis de Góngora en una célebre carta dirigida a Hortensio Paravicino y fechada el 19 de diciembre de ese mismo año:⁶

La comedia, digo *El Antecristo* de don Juan de Alarcón, se estrenó el miércoles pasado; echáronselo a perder aquel día con cierta redomilla que enterraron en medio del patio, de olor tan infernal que desmayó a muchos de los que no

⁶ Como nota circunstancial, señalaré que Berislav Primorac deduce, a partir de la carta de Góngora fechada el 19 de diciembre, que el estreno de *El Anticristo* tuvo lugar el 10 de diciembre (172). Sin embargo, en dicha carta se afirma que la comedia de Alarcón “se estrenó el miércoles pasado”. El 19 de diciembre de 1623 fue un martes, por lo que “el miércoles pasado” fue el 13 de diciembre.

podieron salir tan aprisa. Don Miguel de Cárdenas hizo diligencias y a voces envió un recado al vicario para que prendiese a Lope de Vega y a Mira de Amescua, que soltaron el domingo pasado, porque prendieron a Juan Pablo Rizo, en cuyo poder se encontraron materiales de la confección. (Góngora 181)

El episodio, tal y como lo relata Góngora, resulta de interés por cuanto nos informa de que Lope y Mira de Amescua fueron los primeros sospechosos en quienes pensaron las autoridades que intervinieron en el asunto, y los dos dramaturgos llegaron a pasar cuatro días en la cárcel mientras se proseguía con las indagaciones. La rápida intervención de Miguel de Cárdenas para ordenar la prisión preventiva de Lope y Mira hace pensar que ambos asistieron al estreno de esta comedia de Alarcón (de ahí que fueran considerados sospechosos tan rápidamente). Como mínimo, apunta a la imagen que terceras personas tenían del Fénix como plenamente involucrado en la actualidad dramática del momento, hasta tal punto de imaginarlo interviniendo en el sabotaje premeditado de una comedia de un rival suyo como era Ruiz de Alarcón.⁷

En medio de las pullas y acusaciones que se intercambiaron Alarcón y Lope en forma de versos insertados en sus comedias, encontramos en la obra del mexicano titulada *Los pechos privilegiados* el siguiente ataque al dramaturgo madrileño, en el que Alarcón presenta al Fénix como un “envidioso universal” obsesionado por el éxito en los teatros y que no consiente que nadie le haga sombra, de acuerdo con la lectura hecha por Primorac (171):

Culpa al que siempre se queja
de que es envidiado, siendo
envidioso universal
de los aplausos ajenos. (Ruiz de Alarcón 104)⁸

Esta breve cita apunta, aunque sea con la distorsionadora lente que impone toda polémica literaria que se inmiscuye también en el ámbito de lo personal (como padeció Ruiz de Alarcón), cómo un contrincante teatral del Fénix percibía claramente la disputa que existía entre los distintos productores de la comunidad teatral por hacerse con el éxito del público, y cómo, en este caso concreto, Lope es presentado como un dramaturgo pendiente no solo de sus éxitos, sino también del aplauso granjeado por el público a otros poetas que competían con él en los tablados.

En efecto, el dramaturgo madrileño siempre hubo de tener el ojo avizor y el oído atento a todo lo que se cocía entre el público de los corrales madrileños, pues de este mismo público dependía en gran parte su fama y sus ingresos. En la célebre carta que escribió al duque de Sessa hacia los años finales de su vida quejándose de su situación y solicitando un puesto estable y oficial de secretario en la casa de su señor para así poder abandonar la escritura de comedias para los corrales, Lope justificaba su petición y su decisión de colgar la pluma cómica en la reacción que le había dispensado el público a dos de sus últimas comedias que se habían representado en los corrales madrileños:

Ahora, señor excelentísimo, que con desagradar al pueblo dos historias que le di bien escritas y mal escuchadas he conocido o que quieren verdes años o que no quiere el cielo que halle la muerte a un sacerdote escribiendo lacayos de

⁷ Tal y como afirma Carlos M. Gutiérrez, este episodio “refleja bien a las claras la percepción de intensa competencia autorial que había en los corrales madrileños” (99).

⁸ Sobre la envidia literaria como referencia retórica en la época, véase el estudio de Portús.

comedias, he propuesto dejarlas de todo punto por no ser como las mujeres hermosas, que a la vejez todos se burlan de ellas. (Vega, *Epistolario* 4: 144)⁹

La atención a las reacciones del público hubo de ser especialmente acuciante para Lope en unos años, a partir de la segunda mitad de la década de 1620, en los que se encontró con una auténtica competencia de nuevos y jóvenes dramaturgos que empezaron a hacerle sombra de manera peligrosa, como no le había sucedido antes al Fénix. Esos “pájaros nuevos”, como los bautizó el madrileño, amenazaron no solo su éxito en los escenarios de los corrales comerciales, sino que también compitieron con él en la carrera por el mecenazgo de la corte que se intensificó a partir de la subida al trono de Felipe III y se consolidó durante el reinado de Felipe IV, gracias a la labor llevada a cabo por sus respectivos validos y los cortesanos que circularon en torno a los centros de poder, y al incremento de las actividades lúdico-teatrales vinculadas al mundo de palacio (Rozas “Lope”; González Cañal; Gómez 31-50). El ansia de los diversos escritores por lograr el favor del monarca y de los nobles más poderosos —o, al menos, de los más magnánimos con las artes— configuró una competición entre los dramaturgos mejor posicionados para ganarse el gusto de la corte. No sorprende, pues, que Lope hubiera de adaptarse a los gustos de la corte a la hora de escribir obras teatrales para palacio y renovara géneros poco transitados por él anteriormente, como fue el caso del drama mitológico. Como señala Oleza, los años de más intensa participación del Fénix en el ambiente festivo y teatral de palacio (a partir de la década de 1610) supusieron para el dramaturgo madrileño la necesidad de trabajar con unos subgéneros poco representativos de su producción anterior:

El premio de la hermosura, escrita por encargo de la Reina y representada en el admirable parque del Duque de Lerma el 3 de noviembre de 1614, ante el Rey, su privado y toda la corte, y *La fábula de Perseo*, representada muy probablemente en el entorno del Duque de Lerma, y en todo caso ante la corte, en 1612 o 1613, cierran el período con el retorno de Lope a las tradiciones teatrales más característicamente cortesanas, la caballerescas y la mitológica, retorno que se prolongará en los años sucesivos con la reactivación del subgénero pastoril (*La Arcadia*, 1610-1615; 1615?) y la insistencia en el mitológico: *El laberinto de Creta* y *Las mujeres sin hombres*, en torno a 1615, *El marido más firme*, de 1617-21, *La bella Aurora*, probablemente de 1620-25. (“Primer” XXIV)¹⁰

La atención de Lope hacia la actividad desarrollada por otros compañeros suyos de la comunidad teatral para enfocar su propia escritura teatral de manera que acertara con el favor del público en un determinado periodo (y así, inserto en la práctica

⁹ Como señala Enrique García Santo-Tomás, “incluso cuando algunos de los más conocidos escritores se intentan situar al margen de las nuevas tendencias literarias o de las nuevas realidades sociopolíticas (caso del Lope anciano que confiesa en sus cartas su desgana hacia la composición de comedias), lo cierto es que la propia escritura delata un afán por pertenecer a lo canónico y por formar parte de los árbitros del gusto” (55-56).

¹⁰ Para completar la idea expuesta por Oleza, y a modo de ejemplo, señalaré cómo, de las diez obras de Lope que se identifican como dramas mitológicos en la base de datos ARTELOPE, sólo dos (*Adonis* y *Venus*, de 1597-1603, y *Las justas de Tebas y reina de las amazonas*, anterior a 1604) pertenecen a una primera etapa, en la que la vinculación de Lope con palacio parece haber sido mucho más ocasional. Las ocho obras restantes (*El amor enamorado*, *La bella Aurora*, *La fábula de Perseo*, *El laberinto de Creta*, *El marido más firme*, *Las mujeres sin hombres*, *El vellocino de Oro* y *El premio de la hermosura*) se fechan de 1611 en adelante (Oleza, *passim* Base).

contemporánea, triunfar con su propia propuesta renovadora), se observa desde la primera etapa de su producción para los tablados. Como muestra, encontramos que varias de las comedias de la primera etapa dramática del Fénix, incluyendo más temprana de las conservadas, *Los hechos de Garcilaso y el moro Tarfe*, no solo se enmarcan dentro de sus respectivos subgéneros (dramas históricos de hechos famosos privados y públicos), sino que además responden también a la fórmula de obras que se conocen como “comedias de cerco”:

[Comedias donde] se pueden encontrar referencias a muros o murallas almenadas, portaladas y torres, ante las cuales un mismo espacio representa el interior o exterior de la ciudad cercada, según los personajes que se reúnen en él son los atacantes o cercados. Pienso en obras como *La sangre leal de los montañeses de Navarra*, *El cerco de Rodas* o *El cerco de Pavía* de Tárrega, o *La Numancia* de Cervantes. Pero también en obras del primer Lope como *El cerco de Santa Fe* o *La imperial de Otón*. (Ferrer Valls, *Práctica* 77)

Este tipo de comedias que recurrían a la fachada del fondo del escenario de los tablados para fingir las murallas de una ciudad sitiada se pusieron de moda por primera vez en las dos décadas finales del siglo XVI,¹¹ precisamente cuando los primeros teatros estables se estaban edificando en Madrid y otras ciudades relevantes en el circuito dramático hicieron factible este recurso escenográfico. No es casualidad que el Fénix escribiera algunas de sus comedias donde el recurso del cerco en escena juega un papel más prominente justo en los años en que gozaron de especial favor del público, ya que percibió muy bien que este elemento espectacular era gratamente recibido por los espectadores. Las sucesivas comedias de cerco compuestas por diferentes dramaturgos y representadas en tablados de toda España reforzaron a su vez estos gustos y mantuvieron viva esta fórmula escénica, especialmente socorrida en obras de tema histórico. El conjunto de los dramaturgos, a través de la constante imitación y renovación de un recurso escenográfico, contribuyó a crear tendencia y perpetuar esta moda. Lope estuvo tanto en la vanguardia (con su temprana *Los hechos de Garcilaso y el moro Tarfe*, por ejemplo) como durante la época de más esplendor del recurso, con obras como las también mencionadas *El cerco de Santa Fe* y *La imperial de Otón*,¹² lo que favoreció la constante renovación de este elemento espectacular.

Castigos y venganzas

Si el breve ejemplo anterior ilustra una mínima manera en la que Lope estuvo pendiente de las novedades del momento desde sus inicios como dramaturgo, en la segunda mitad de este artículo me gustaría detenerme en una de las últimas grandes

¹¹ *La Numancia* cervantina se fecha en torno a 1581-1585 (Hermenegildo 10) y las obras de Tárrega son de la década de 1590 (Canet Vallés 26). Las obras del Fénix, como a continuación veremos, son de finales de la década de 1590.

¹² Las dos comedias datan de en torno a 1598 (*Oleza Base*), justo a mitad de lo que parece ser la fecha de mayor éxito de las comedias claramente identificadas como “de cerco”. Aparte de las obra mencionadas en la nota anterior, una búsqueda en la base de datos CATCOM (en su versión provisional de trabajo, más completa que la actualmente disponible en la red) de las comedias que incluyen el término “cerco en su título” revela que hubo un pico significativo de representaciones de estas obras justo en el período de entresiglos: *El cerco de Sevilla* se representó en 1595 y 1597, *El cerco de Córdoba* se representó en 1602, *El cerco de Jerusalén* se representó en 1604, *El cerco de Lisboa* se representó en 1605, *El cerco de Canarias* se representó en 1605 y 1606, y *El cerco de Valdepeñas* se representó en 1606 (Ferrer Valls *Base*).

obras que escribió para los tablados, *El castigo sin venganza*, atendiendo con más detalle a cómo entraron en funcionamiento estas nociones de comunidad teatral, renovación y tradición en el contexto de esta obra específica. Terminada de escribir por el dramaturgo madrileño a finales de agosto de 1631, esta tragedia mantiene un peculiar diálogo con los conceptos de tradición y renovación, que se hace explícito en la primera edición de esta tragedia, la *suelta* publicada en las imprentas barcelonesas de Pedro Lacavallería en el otoño de 1634. Célebre es el prólogo que Lope incluyó al frente de esta edición, en donde el poeta situó claramente su obra en un contexto renovador al reivindicar que se trataba de una tragedia escrita “al estilo español”, que se distanciaba de la tragedia clásica, entre otras razones, por dejar de lado una serie de recursos dramáticos que se asociaban con la tradición grecolatina: “[esta tragedia] está escrita al estilo español, no por la antigüedad griega y severidad latina, huyendo de las sombras, nuncios y coros, porque el gusto puede mudar los preceptos, como el uso los trajes y el tiempo las costumbres” (Vega, *Castigo* 80).

Lope ofrece aquí una lectura general de *El castigo sin venganza* que, a partir de un planteamiento teórico mínimo (principalmente, las referencias a “las sombras, nuncios y coros”), proyecta su obra como ejemplo de vanguardia y de renovación del género trágico al presentarla como modelo de un “estilo español” de escribir tragedias, que se opondría a “la antigüedad griega y severidad latina”. No obstante, Mercedes Blanco (139) ha llamado la atención respecto de la aparente contradicción que supone el rechazar Lope explícitamente las sombras y los nuncios, que se asociarían también al patrón trágico que aparece en numerosas tragedias compuestas por el propio Fénix (piénsese, por ejemplo, en la sombra de *El caballero de Olmedo*). Señala Blanco que la renovación que lleva a cabo Lope en *El castigo sin venganza* también lo es sobre las propias maneras de hacer tragedia que había caracterizado la producción anterior del Fénix, renovación que la citada investigadora atribuye a un proceso de aristotelización que caracterizaría la tragedia española desde aproximadamente 1623:

Lope se aleja menos de la tragedia antigua que de una práctica de la tragedia que él mismo había dejado atrás. [...] *El castigo sin venganza* puede pasar por una perfecta tragedia *more aristotelico*, con ingredientes genuinamente clásicos, como los temas del incesto y el parricidio, la ceguera pasional de los protagonistas, las coincidencias verosímiles y fatídicas, el modo irónico en que los esfuerzos del héroe por salvarse separándose de su madrastra y casándose con su prima no hacen más que acelerar su pérdida, como puede observarse en el último acto. [...] Incluso suponiendo que sea la única tragedia de Lope con tales características, no dejaría de ser significativa: por su cronología y su paratexto es casi un legado de su autor, el modelo de una “tragedia a la española”, moderna en su materia, su pensamiento y su elocución, pero aristotélica y griega en su fábula. (139)

De hecho, Lope dialoga en *El castigo sin venganza* con elementos menos evidentes de su propia producción dramática. Por ejemplo, el personaje del duque de Ferrara presenta algunos aspectos poco frecuente en cuanto figura de poder, sobre todo si lo situamos en la estela de la figura del déspota lujurioso que con cierta frecuencia se encuentra en el teatro del Fénix y otros dramaturgos coetáneos, como ha estudiado Oleza (“Reyes”). El espectador que asistiera a la representación de *El castigo sin venganza* debía de identificar con bastante claridad a este tipo de personaje, así como las trazas en las que solía aparecer. Lope mismo planteó variaciones de esta figura por los mismos años en que escribió su tragedia, en obras como *Si no vieran las mujeres* (de

1631-1632) o *El guante de doña Blanca* (probablemente de 1630-1635). En cuanto al personaje del Duque, ha merecido especial atención por parte de la crítica por la compleja maestría con la que Lope le da vida sobre el tablado y nos presenta su evolución durante el conflicto al que se ve abocado con su hijo Federico y su mujer Casandra.¹³

Al comienzo de *El castigo sin venganza*, el espectador podría pensar que se encontraba ante la figura de un nuevo déspota lujurioso, encarnado en la figura del duque de Ferrara. Después de todo, la escena inicial se sitúa de noche en las calles de Ferrara, con el Duque disfrazado para ocultar su identidad y acompañado por sus criados Ricardo y Febo, con quienes va en busca de aventuras con hermosas mujeres. Aunque son Ricardo y Febo los que llevan la voz cantante a la hora de pensar en mujeres a las que ir a visitar en esta noche en concreto (con el Duque más preocupado por la pronta llegada de su futura esposa y el posible conflicto que podría suponer con su hijo bastardo Federico), el Duque no se queda atrás en su galanteo. Es el primero en hacer un comentario sobre la belleza de una mujer, concretamente de una casada (“Pero dejando a otro fin / esta materia cansada, / no es mala aquella casada”, 33-35), se burla de los maridos consentidores (“Tienen esos socarrones / con el diablo parentesco, / que, obligando a consentir, / después estorba el obrar”, 55-58) y, tras escuchar las distintas propuestas femeninas de Ricardo, termina por elegir la mujer que mejor parecer le causa.

Todo ello podría hacer pensar al espectador que el Fénix iba a desarrollar un argumento que girara en torno a un poderoso guiado por la lujuria (y que previsiblemente dirigiría la obra por el camino del conflicto en torno al honor conyugal, de manera similar al infante don Enrique en *El médico de su honra*), pero Lope sorprende al público con una escena inesperada, que altera definitivamente el rumbo de la obra: el encuentro con la prostituta Cintia, quien desde su ventana recrimina indirectamente al duque que persevere en su conducta licenciosa habiendo enviado a su hijo Federico a recoger a la mujer con la que se casará. Es solo tras este significativo parlamento (el cual ocupa los versos 92-128 del primer acto) cuando el espectador se da cuenta de que el Duque no será un déspota lujurioso: él es quien va a casarse. En el caso de quienes no conociesen la historia original de *Bandello* de la que se sirvió Lope, el espectador podía intuir que estaría involucrado de algún modo más complejo en ese castigo sin venganza que anunciaba el título de la obra. Este efecto de sorpresa no es baladí: engarza con la dinámica de recreación de identidades por las que pasa el Duque y otros muchos personajes a lo largo de la tragedia, como han destacado McCrary, Fischer y Serés (89-92).¹⁴

Ahora bien, ¿por qué cuando Lope dio a la imprenta esta tragedia se decidió a incluir el mencionado prólogo y a decantarse por una breve reflexión de su carácter renovador respecto del modo de escribir tragedias? Como ha estudiado Florence d’Artois, en la etapa final de la producción dramática de Lope, que puede enmarcarse a grandes rasgos entre los años 1620 y 1635, se detecta un significativo descenso en el número de piezas trágicas compuestas por el Fénix (104), en la línea de lo ya apuntado por Oleza (“Opciones”). Sin embargo, es también el momento en el que escribe la que probablemente sea su mejor tragedia, y la peculiar edición *suelta* y su prólogo reflejan la conciencia del propio Fénix el carácter innovador de esta obra suya. Cuando Lope

¹³ A modo de ejemplo de la variedad de enfoques e interpretaciones de este personaje pueden verse trabajos clásicos como los de T. E. May o Geraldine C. Nichols.

¹⁴ A propósito del Duque de Ferrara, señala Serés que “va a desdoblarse en al menos tres roles: este del principio [i.e., el de mujeriego nocturno], el cambio hacia el rigor moral que sufre a la vuelta de la guerra y el de atento vigilante de su honor final” (90).

compuso *El castigo sin venganza* en el verano de 1631, lo hizo tras unos años en que se habían escrito y representado algunas de las obras trágicas más significativas del teatro barroco español, salidas sobre todo de la pluma de Calderón. En este sentido, la idea de comunidad teatral permite situar *El castigo sin venganza* en un contexto específico, tanto desde el punto de vista intertextual (la producción de tragedias) como interautorial (la consolidación definitiva de Calderón como dramaturgo de primera fila). Como ha señalado d'Artois,

Son los años en los que el joven Calderón compone *El príncipe constante* (estrenada en 1629), *La vida es sueño* (probablemente escrita entre 1628-1630), *El médico de su honra* (1629) y *Los cabellos de Absalón* (1634). Es más que razonable pensar que la proximidad cronológica de esas obras no fue pura coincidencia dado que la comedia nueva, más que otros géneros, estaba sometida a un potente lógica comercial y/o de moda que facilitaba fenómenos si no de imitación directa, al menos e mutua emulación entre dramaturgos. (96)

La obra de Lope respondería a dos tendencias que se detectan en la práctica de la comunidad teatral de estos años: la potenciación de la escritura de tragedias a finales de la década de 1620 (que florecería especialmente en el período inmediatamente posterior)¹⁵ y el renovado auge del subgénero de los dramas de honor, que también disfrutaron de una producción significativa en este mismo período. No es casualidad que dos grandes dramas de honor compuestos por Calderón daten de esta estos años: *El médico de su honra* es de hacia 1629¹⁶ y *A secreto agravio, secreta venganza* es como muy tarde de 1635.¹⁷

No hay duda de que por esos años finales de la década de 1620 se pusieron en escena una serie de dramas con un componente trágico significativo, aunque la comedia siguió siendo el macrogénero dominante en números absolutos durante la época. La documentación teatral es muy incompleta en este sentido, dado que apenas hemos conservado una mínima parte de los títulos que se representaron en los corrales en esos años. A modo de ejemplo, los pocos datos disponibles acerca de representaciones que se pueden fechar en 1631 y más concretamente antes de que Lope terminara de escribir *El castigo sin venganza*, documentan la puesta en escena de los siguientes títulos: *La romera de Santiago* (que pudo representarse en enero); *Amor con vista* (en enero); *Sin secreto no hay amor* (en algún momento de los meses iniciales del año); *De cuando acá*

¹⁵ Yolanda Novo se refiere al período 1634-1644 como “el decenio “trágico” calderoniano por excelencia” (284).

¹⁶ Hay una representación que sería de octubre de 1628 o de 1629, pues la documentación no es del todo clara (Ferrer Valls *Base*).

¹⁷ Harry Hilborn (20) lo fecha en este año: tenemos un manuscrito copiado en 1635 y la primera representación documentada es de 1636 (Ferrer Valls *Base*). Hay un tercer elemento, más sutil, en el que no puedo detenerme en este artículo. Como señala d'Artois, las tragedias que Lope compuso en los años finales de su vida muestran un elevado grado de lirización, que se explicaría por los intentos de Lope por ganarse los nuevos gustos del público cortesano (y del de los corrales) (111-112 y 115). A este respecto recuérdese lo señalado por Juan Manuel Rozas: la estructura métrica del drama es especialmente cuidada y el uso de las quintillas, sobre todo para glosar el mote “Sin mí, sin vos y sin Dios”, muestra una reivindicación de Lope hacia el estilo poético del cancionero, todo lo cual se erige como una contestación al modelo poético gongorista (“Texto” 380-383); ideas sobre las que ha insistido más recientemente Milagros Torres. En otras palabras, Lope busca renovar el lenguaje poético con una propuesta elevada pero alternativa a los usos gongorinos, más de moda por aquellos años entre algunos dramaturgos (como puede encontrarse en algún pasaje del drama calderoniano *De un castigo tres venganzas*). Casi huelga decir lo atento que Lope estuvo a la difusión de la estética gongorina entre algunos de los dramaturgos de la generación más joven.

nos vino y *El ladrón fiel* (marzo); *El marqués de las Navas* (en algún momento de la primavera); *La noche de San Juan* y *Quien más miente medra más* (en las fiestas de San Juan que se hicieron para los monarcas); *Cada loco con su tema* (en junio o julio), y *El piadoso aragonés* (durante el verano) (Ferrer Valls, *passim Base*). Como muestra este listado, las pocas obras que sabemos que se representaron antes de agosto de 1631 no se caracterizan necesariamente por presentar un componente trágico importante. Las noticias referidas al año anterior, 1630, aunque más abundantes, arrojan un panorama similar en lo referente a los géneros de las piezas cuya representación está documentada.¹⁸

Hubo, pues, relativamente pocas obras con las que podamos encontrar conexiones específicas para observar cómo funcionan diferentes mecanismos de renovación den *El castigo sin venganza*. Con todo, me parece que una vía intertextual de *El castigo sin venganza* en la que conviene fijarse es la relación que se establece entre esta tragedia de Lope y dos obras de títulos muy semejantes: *De un castigo tres venganzas* (también conocida con el título de *Un castigo en tres venganzas*), compuesta por Calderón hacia 1628 (Hilborn 12; Bigelow “Note”), y *De un castigo dos venganzas*, escrita por Juan Pérez de Montalbán en 1630 (Dixon, “Juan” 45-47). Ya Victor Dixon apuntó la posibilidad de que el título de la tragedia de Lope debiera sus orígenes a estas obras de Montalbán y Calderón:

[The words *castigo* and *venganza*] were of course in constant use, not least in the titles of plays, like *De un castigo tres venganzas* or *De un castigo dos venganzas* [...]; indeed, Lope might have well intended the paradoxical antithesis *El castigo sin venganza* as a provocative parody of these, a fit title for an unusually subtle and ironic *drama de honor*. (Dixon, “Castigo” 190)

Mi reflexión es si estas obras pudieron aportar más que una idea para el título de *El castigo sin venganza*. Me parece que Lope, tan atento a lo que estaba sucediendo en la comunidad teatral y a las tendencias del momento, a esa tradición *in fieri*, hubo de inspirarse en las dos obras de sus colegas y querer competir con ellas más allá de hacer un mero juego de títulos. Como el mismo Dixon señaló en otro trabajo (“Manuel” 55), el público que asistió al estreno madrileño de *El castigo sin venganza* sin duda hubo de recordar las dos piezas de títulos tan similares que se habían representado en los últimos años. Si el público iba a relacionar estas obras a partir de las similitudes extremas en sus títulos, parece necesario que examinemos hasta qué punto el Fénix pudo tenerlas en mente a la hora de trazar *El castigo sin venganza* más allá de meras semejanzas de títulos, y si ofreció una obra que trabajaba sobre los recuerdos de los espectadores de una manera renovadora: es decir, cómo Lope estuvo prestando atención a lo que hacían otros miembros de la comunidad teatral en los años inmediatamente anteriores a que escribiera su gran tragedia.

Especialmente viva hubo de ser la evocación de la obra de Montalbán *De un castigo dos venganzas* entre el público por un doble motivo: en primer lugar, porque había

¹⁸ Por ejemplo, sabemos que en ese año se representaron piezas como *A lo que obliga el ser rey*, *La puente de Mantible*, *El palacio confuso*, *De tu enemigo, el primer consejo*, *El familiar sin demonio*, *San Pedro mártir*, *Los juegos de la aldea*, *La romera de Santiago*, *Háblame en entrando*, *El animal profeta*, *El confuso agradecido*, *Ingratitud por amor*, *El poder en el discreto* o *Sin secreto no hay amor*, entre otras obras (Ferrer Valls *Base*). De nuevo, los títulos sugieren un panorama genérico con mayor tendencia hacia lo cómico que hacia lo dramático. La parquedad de las noticias referentes a obras representadas, sin embargo, impone una necesaria precaución a la hora de proyectar los pocos datos disponibles al conjunto de la actividad teatral en España en una temporada concreta. Esta información, por el momento, sólo puede sugerir indicios de tendencias y no es demostrativa.

disfrutado de un enorme éxito cuando se estrenó en 1630, con veintiuna representaciones seguidas y con gran afluencia de público, algo realmente excepcional para la época dado que las comedias solían representarse solo unos pocos días antes de tener que cambiarse el cartel para seguir atrayendo al público. El propio dramaturgo se refirió orgulloso a este gran éxito de representación al publicar *De un castigo dos venganzas* en su volumen misceláneo *Para todos* en 1632:

[*De un castigo dos venganzas*] se representó en esta Corte veintidós días continuos, teniendo siempre mucha gente; que esto llamo yo representarse: porque hacer una comedia diez o doce sin haber otras tantas personas que la oigan no es representar el autor su comedia, sino su necesidad. [...] El aplauso de todos en común fue mucho, tanto por la valentía de la comedia, cuanto por la gran representación de María de Riquelme, gala y aliño de Bernarda. (Dixon, “Juan” 46-47)¹⁹

Por otro lado, esta cita de Montalbán apunta a un segundo factor que vinculó esta comedia de Montalbán con la de Lope: el hecho de que fuera la misma compañía, la de Manuel Álvarez Vallejo, la que estrenara tanto *De un castigo dos venganzas* en 1630 como *El castigo sin venganza* en 1632.²⁰ Por los repartos que figuran en una copia manuscrita de la obra de Montalbán y en el autógrafo de Lope sabemos que los actores que interpretaron ambas obras fueron prácticamente los mismos (Dixon, “Juan” 46; “Manuel” 59). Esto reforzaría la vinculación que cierta parte del público establecería entre las dos obras al asistir a las primeras representaciones de *El castigo sin venganza* y ver en los tablados a los mismos actores que habían interpretado *De un castigo dos venganzas* no hacía mucho.²¹

Recordaré brevemente el argumento de *De un castigo tres venganzas* y de *De un castigo dos venganzas*, pues son obras no muy frecuentadas actualmente por la crítica. *De un castigo tres venganzas* es un drama palatino cuya acción se sitúa en Borgoña. El duque Carlos recibe una carta del duque de Sajonia en la que le avisa de que uno de sus consejeros es un traidor. Carlos lee en voz alta la carta para ver la reacción de los presentes (Manfredo, Federico, Enrique y Clotaldo) e intentar así determinar quién es el culpable. Ante las mutuas acusaciones de los caballeros y sus excusas contradictorias, el duque decide desterrar a Federico, ordena a su sobrino Enrique que se quede en la corte y manda a Manfredo que permanezca en su casa. Clotaldo, el verdadero traidor, queda sin castigo y mantiene la confianza como privado del duque de Borgoña. La segunda acción de la obra se centra en el tema del honor y gira en torno a Flor, hija de Manfredo, dama de Federico y deseada por el traidor Clotaldo. Por la noche Enrique entra secretamente en la habitación de Flor por la ventana tras haber recibido una falsa carta. También entra Clotaldo para seducir a la dama, pero en la confusión de la oscuridad

¹⁹ Además del testimonio del propio Montalbán, seguramente algo exagerado por su voluntad de autopromocionarse, otro indicio del éxito de esta comedia es el romance que Antonio Hurtado de Mendoza compuso en 1631 y titulado “Al Conde Duque, habiendo visto la comedia de *Un castigo dos venganzas*”, que alude a la representación de la obra de Montalbán (Ferrer Valls *Base*).

²⁰ El manuscrito autógrafo de *El castigo sin venganza* tiene una licencia de representación fechada en Madrid en mayo de 1632, por lo que es probable que el estreno tuviera lugar no mucho después de esta fecha (García Reidy, *Castigo* 47).

²¹ Hubo una tercera obra que probablemente también estuvo en la mente del público que vio representar *El castigo sin venganza*: la comedia de Jerónimo Villaizán titulada *De un agravio tres venganzas*, hoy perdida (Urzáiz Tortajada 715). Como ha señalado Dixon a partir de varias referencias existentes, parece que Montalbán compuso *De un castigo dos venganzas* para competir con esta obra de Villaizán (“Juan” 47-48).

mata al sobrino del duque y huye por la ventana. Manfredo, al descubrir el cadáver de Enrique, decide ocultar lo sucedido mudándose de casa para así enterrar en secreto el cuerpo del joven muerto. El resto del drama se desarrolla con Federico descubriendo la aparente deslealtad de su dama, protegiendo al duque de un intento de asesinato de Clotaldo, siendo acusado falsamente de la muerte de Enrique e incluso sufriendo una falsa muerte provocada por un somnífero de Manfredo. Al final el duque descubre la verdad de todo lo acontecido y cuando la última emboscada que Clotaldo intenta llevar a cabo fracasa, Carlos de Borgoña termina matándolo con su espada. Con este castigo el duque se vengó a sí mismo, al falsamente acusado Federico y a su sobrino Enrique, y Federico se casa con Flor.

Pasemos ahora a *De un castigo dos venganzas*. La acción se sitúa en Lisboa y tiene como protagonistas a dos parejas: don Lope y doña Leonor, por un lado, y don Juan y doña Violante, por el otro. Por una confusión don Juan acaba matando al hermano de doña Leonor y su familia deduce erróneamente que galantea a esta dama. Ante la disyuntiva de perder la vida o restituir el honor de la familia de Leonor, don Juan se ve obligado a aceptar la mano de Leonor para salvar la vida, algo que Violante se ve abocada a aceptar para que su amado no pierda la vida. Seis meses más tarde, don Lope ha terminado casándose secretamente con Violante, de modo que las dos parejas iniciales se han cruzado, aunque don Lope tan solo se ha casado con ella para poder estar cerca de Leonor, a quien todavía ama. Don Juan, por su parte, teme por su honor porque ve a su esposa Leonor distante y sospecha que puede deshonorarlo. En efecto, Leonor, que desconoce que Violante está casada con don Lope, le pide a su amiga que les ceda su casa a ella y a su amante para que puedan gozar de su amor a escondidas de don Juan. Violante acepta, pero tan solo para poder vengar su honor y el de don Juan. Cuando los dos amantes están en casa de Violante, ella mata a don Lope con una espada, mientras que Leonor muere de terror ante lo que ve suceder delante de sus ojos. De esta manera tanto Violante como don Juan quedan vengados en su honor y los dos, ahora viudos, pueden casarse.

Como puede verse, las dos obras presentan argumentos muy distintos entre sí en lo referente al desarrollo de la fábula, aunque ambas recurren al tema del honor y, por supuesto, a la idea de la múltiple venganza obtenida a partir de un único castigo. Este castigo con venganza múltiple funciona como lance final y peripecia dramática que permite el desenlace satisfactorio. Me parece que el público que viera representar *El castigo sin venganza* establecería una conexión con estas obras a través del papel que estos elementos (honor, castigo y venganza) juegan en el desarrollo dramático de las tres obras en cuestión. Me gustaría sugerir algunos hipotéticos puntos de contacto entre *El castigo sin venganza* y las piezas de Calderón y Montalbán, conexiones intertextuales que podrían explicarse por la propia experiencia espectadora del Fénix en el período 1628-1630 como miembro de la comunidad teatral. Como señala Matthew Stroud (28-29, 31), el uso de textos previos en los dramas de honor funciona de manera especialmente dinámica y variada, y los ecos que pueden detectarse entre las tres obras, pero sobre todo entre *El castigo sin venganza* y los dramas de Calderón y Montalbán, emergen en diferentes niveles.

Las tres obras comparten una localización extranjera (es decir, ajena a Castilla): *De un castigo tres venganzas* transcurre en Borgoña, *De un castigo dos venganzas* se localiza en Lisboa y *El castigo sin venganza* se sitúa en Ferrara. Son ámbitos ajenos a la realidad del espectador de los corrales madrileños, donde más fácilmente podían situarse acciones que desplegaban poderosos casos de traición y de purgación. Mientras que, desde el punto de vista genérico, la obra de Montalbán se sitúa en la línea del drama del honor conyugal más prototípico (con sus personajes pertenecientes a la

caballería urbana y el conflicto del deshonor como eje central de la venganza final), *El castigo sin venganza* comparte con *De un castigo tres venganzas* el trasfondo palatino: la acción se ambienta en una Italia nobiliaria; los personajes principales de la acción pertenecen a una nobleza elevada, cercana al poder ducal (en el caso de *De un castigo tres venganzas*) o en el centro mismo del poder político (en el caso de *El castigo sin venganza*); y se pone en juego la presencia de ambientes tanto palatinos como rurales.

En este último elemento podemos encontrar uno de los aspectos renovadores que plantea Lope en *El castigo sin venganza*. Calderón combina los dos espacios típicos del subgénero palatino de manera bien trabada pero tradicional, alternando los espacios palatinos (el interior del palacio del duque de Borgoña, el interior y exterior de la casa de Manfredo) con los campestres (unos montes a las afueras de la ciudad y Torreblanca, donde Manfredo tiene su casa de campo y en donde está prisionero Federico). Sin embargo, estos espacios tienen una función semántica muy reducida en el conjunto de la obra, pues las sucesivas localizaciones en interiores y exteriores no contribuyen significativamente al sentido de la acción. Lope, en cambio, supo aprovechar de manera magistral el valor de sentido que pueden adquirir los espacios con la oposición entre los espacios abiertos y libres del primer acto de *El castigo sin venganza* (las calles de Ferrara, el camino a Mantua, las afueras de la ciudad de Ferrara) y el espacio cerrado y cada vez más claustrofóbico del palacio ducal que caracteriza los actos segundo y tercero (García Reidy, *Castigo* 38-43).²²

Por otro lado, el arco cronológico que va desde el drama de Calderón *De un castigo tres venganzas*, pasando por *De un castigo dos venganzas* de Montalbán, hasta llegar a *El castigo sin venganza* de Lope puede caracterizarse por un incremento en la tensión dramática. Es en este punto donde pienso que primero Montalbán y luego el Fénix buscaron de manera claramente consciente superar el impacto emocional del drama precedente. Es como si cada uno de estos dramaturgos hubiera querido destacar respecto de lo que su predecesor había hecho a este respecto. En el caso del drama de Calderón, la más temprana de estas tres obras, señala Gary Bigelow que su tema principal “es la justicia, que abarca el castigo del culpable y la vindicación de los inocentes” (“Castigo” 830). En este sentido, un elemento que caracteriza *De un castigo tres venganzas* y que está ausente de la tragedia de Lope es el tema de la privanza, del que Calderón echa mano para trazar al personaje del duque y para caracterizar a Clotaldo como el antagonista de la obra. Este elemento permite la presencia de una cierta variedad en la construcción de los personajes y lances en *De un castigo tres venganzas* al poder desplegar Calderón una mínima trama secundaria (los intentos de Clotaldo por asesinar al duque de Borgoña) que termina imbricándose con fluidez en el conflicto de Federico. Con todo, también apunta a cierta dispersión que caracteriza la configuración de los personajes principales, dado que Federico es el galán protagonista, cuyo amor pone en duda por la supuesta infidelidad de Flor, pero quien ve que su vida corre auténtico peligro y quien da muerte finalmente al traidor Clotaldo es el duque de Borgoña.

Esta articulación binaria es un tanto irregular dado que el duque está ausente en gran medida de la trama que rodea el asalto a la habitación de Flor y los intentos por deshacerse del cadáver de Enrique, por lo que no es constantemente el foco de tensión dramática, que recae más bien en Federico. En cambio, cuando al final de la obra el galán yace inconsciente en una sepultura, el duque es quien resuelve el conflicto

²² Por otro lado, ¿es posible que Lope se inspirara en el protagonista de *De un castigo tres venganzas*, el galán Federico, para dar nombre al conde de Ferrara en *El castigo sin venganza*? La *novella* original de Bandello y su traducción al español (vía la versión francesa) nombran a este personaje como Hugo. El nombre de Federico lo había empleado Lope en una veintena de obras suyas (*Oleza Base*), por lo que no era ajeno al mundo onomástico del Fénix.

enfrentándose abiertamente a Clotaldo y dándole muerte con su espada, con lo que soluciona todos los conflictos que se habían ido planteando a lo largo de la obra, como él mismo señala en la intervención que sirve de cierre del drama: “Tengan con un castigo / fin tan justas tres venganzas: / mía [el Duque], tuya [de Federico] y la de Enrico” (16v). Este final permite un cierre adecuado a la vertiente política de la obra al presentar a Carlos de Borgoña como el gobernante justiciero que aspira a ser, y en este caso el castigo es la aplicación de la justicia, que legitima las tres venganzas (Bigelow, “Castigo” 831-32).

En *De un castigo dos venganzas*, Montalbán incrementa la tensión dramática en comparación con el drama de Calderón. El matiz político desaparece completamente y la acción se sitúa en la órbita del drama del honor familiar, como ya he señalado. Frente a la construcción dual que hemos visto en *De un castigo tres venganzas*, la obra de Montalbán cohesiona mejor las acciones de los personajes al hacer que el conflicto gire únicamente en torno a las dos parejas de galanes y damas. Al desarrollar su trama, Montalbán centró toda la tensión dramática en la figura de Violante, que se ve convertida en una víctima por partida doble (primero porque debe permitir a su amado don Juan que se case con Leonor para salvar la vida; después porque descubre que su marido don Lope la engaña con su amiga Leonor) y por ello se erige en el auténtico sujeto actancial de la obra. Esto se comprueba al observar cómo protagoniza los dos momentos más intensos de la obra: el monólogo con el que se cierra el segundo acto y la doble venganza final. Por un lado, a lo largo de un monólogo más de cien versos expone Violante su desgarró por la lealtad que le debe a su marido y el amor a su antiguo amante, debate consigo misma acerca del modo más conveniente de proceder y termina decidiendo hallar la manera más conveniente para proteger su honor por encima de otras consideraciones. Por otro lado, es Violante quien ejecuta su venganza sobre su infiel marido al asesinarlo con una espada y provocar inesperadamente la muerte por horror de su amiga vuelta rival amorosa Leonor.

Quevedo ya destacó indirectamente en su *Perinola* la fuerza de este personaje femenino (y el impacto que hubo de causar entre el público de los corrales) al acusar a Montalbán de no ser el autor íntegro de *De un castigo dos venganzas*: “bien se sabe que no fue suya otra cosa sino aquella disoluta y desvergonzada acción de aquella mujer inferna” (Dixon, “Juan” 48). La doble venganza lograda por Violante con su castigo sobre su marido adúltero representa el culmen de una traza bien cohesionada y con gran fuerza dramática, donde el conflicto en torno al honor articula de manera constante el desarrollo de la acción, pues la necesidad de compensar una deshonra aparente (el supuesto galanteo de Leonor por parte de don Juan) es la peripecia que pone en marcha el conflicto y el motor que hace avanzar la acción hacia su final funesto.

Lope tuvo muy en cuenta la importancia de la tensión dramática y de la fuerza emocional que podían desplegar en escena los personajes al diseñar *El castigo sin venganza*, especialmente teniendo *De un castigo dos venganzas* en mente dado su reciente éxito. ¿Cómo pudo Lope renovar un tema —una trágica vinculación entre castigo y venganza— que estaba de moda en los escenarios y que él mismo ya había utilizado en otras ocasiones a lo largo de su producción dramática? Dos son las estrategias que sobresalen. La primera de ellas es que Lope incrementó al máximo la tensión potencial entre los personajes protagonistas en relación con el conflicto del honor al hacer que existiera entre ellos una relación directa de parentesco. El conflicto en *De un castigo tres venganzas* gira, por un lado, en torno a un duque y su valido, y, por otro, a un noble, su dama y su contrincante; en *De un castigo tres venganzas* se incrementó la tensión dramática al ser dos parejas de enamorados y de amigos las que se

vean abocadas por las circunstancias a un cruce forzada y trágico; finalmente, en *El castigo sin venganza* el Fénix llevó la tensión hasta el límite haciendo que el conflicto girase en torno a la relación entre un padre y su hijo, con la esposa del primero como vértice del triángulo amoroso. Como ha señalado Blanco (140), este recurso de Lope encaja con las dinámicas propias del periodo en torno a 1630, dado que las tragedias de estos años centran sus conflictos con frecuencia entre padres e hijos, e insertan así un *fatum* familiar en el núcleo del componente trágico, que además queda amplificado por la red de relaciones familiares que involucran a otros personajes de la obra (Couderc; Meunier 183-90). Al mismo tiempo, permite plantear la oposición entre honor y amor como un absoluto al que se verá abocado a enfrentarse el trío protagonista (Álvarez Sellers 486-87). De este modo también las nociones de castigo y venganza adquieren una peculiar profundidad trágica: no nos encontramos ante un castigo que representa justicia política (*De un castigo tres venganzas*)²³ ni un castigo que se centra solo en cuestiones de deshonor marital (*De un castigo dos venganzas*), sino ante un conflicto en donde se superpone el honor conyugal (el Duque en cuanto marido) al desgarramiento emocional de un padre que debe dar muerte a su propio hijo (el Duque en cuanto padre de Federico). De ahí que sea propiamente dicho un *castigo sin venganza*, dado que el Duque ejerce un castigo como marido deshonrado, pero renuncia a una venganza personal (por ejemplo, siendo él mismo quien los ejecute) dado que son su hijo y su esposa los condenados.

La segunda estrategia con la que Lope dotó de enorme tensión dramática y fuerza emocional a *El castigo sin venganza* radica en la distribución de la culpa, es decir, en el hecho de que cada uno de los tres personajes principales (el Duque, Casandra y Federico) presenta algún tipo de culpabilidad, el cual contribuye al desastre final de los tres. Como ya he señalado en otro lugar (*Castigo* 24-30), son personajes trágicos porque los tres son a la vez víctimas y propiciadores del desastre final: el Duque actúa en contra de Federico dejándose convencer por sus consejeros de la necesidad de casarse y posteriormente muestra poco afecto e interés por Casandra; Casandra rompe su fidelidad matrimonial al enamorarse de Federico y prácticamente lo empuja a que él le confiese el amor que siente hacia ella; y Federico mantiene una relación adúltera con su madrastra, lo que supone el mayor agravio posible hacia un padre.

Desde el punto de vista espectacular, *El castigo sin venganza* encaja fluidamente con la estética de lo terrible que se encuentra en las obras de Calderón y de Montalbán, especialmente en relación con el drama de este último dramaturgo. Como ha señalado d'Artois (113), el final de *El castigo sin venganza* presenta una cierta ambigüedad en la referente a la decisión de Lope de mostrar o no en escena los cadáveres de Federico y Casandra. La primera versión del final, todavía visible bajo las tachaduras del manuscrito autógrafo, dejaba fuera de escena los cadáveres y presentaba así una conclusión más dulcificada de la tragedia. La versión definitiva exhibe los cadáveres de los dos desdichados amantes y articula así un final más tradicional y acorde con la tradición de la tragedia española de inspiración senequista. Aparte de las vacilaciones que Lope presenta en estos a la hora de renunciar o recurrir a la estética de lo terrible señaladas por d'Artois, me parece significativo que tanto *De un castigo tres venganzas* como *De un castigo dos venganzas* optaran por mostrar muertes en escena, aunque recurriendo a diferentes fórmulas. ¿Pudo acaso Lope decantarse por el final elegido a la

²³ Aunque el Duque así intenta justificar la orden de matar a su hijo ante el resto de miembros de la corte al alegar que Federico mató a Casandra para heredar el ducado de Ferrara: “No es tomarla [i.e., venganza] / el castigar la justicia. / Llanto sobra y valor falta; / pagó la maldad que hizo / por heredarme” (3013-17). La perspectiva política se convierte así en una sutil maniobra de la que se sirve el Duque para intentar ocultar lo que realmente ha sucedido entre él, Casandra y Federico.

así crear una escena impactante con la que cerrar de manera sangrienta y espectacular la tragedia.

DUQUE En tanta
desdicha aún quieren los ojos
verle muerto con Casandra.

Descúbralos

MARQUÉS Vuelve a mirar el castigo
sin venganza. (3009-13)

Conclusión

Esta propuesta de lectura de *El castigo sin venganza* busca situar el drama de Lope en las coordenadas específicas del contexto dramático que lo vio nacer. La idea de comunidad teatral desarrollada al principio de este artículo muestra que la intertextualidad no sucede en un vacío: responde a unas dinámicas que se explican por las condiciones del ámbito en que se mueve el autor, sus relaciones con los otros autores y las intenciones concretas que subyacen al hecho de escribir una determinada obra teatral. En el caso de *El castigo sin venganza*, la obra se presenta como renovadora, pero precisamente por serlo participa de una tradición en proceso coetánea, vinculada al auge de la modalidad trágica en la comedia nueva hacia 1620-1630. Se hace necesaria, pues, una mirada que se aleje de la obra para observar las conexiones que se establecen con otros textos, y al mismo tiempo se acerque al objeto de análisis con vistas de observar cómo funcionan dichas conexiones en la realización concreta de la obra.

La necesidad de acercarse a las obras de Calderón y Montalbán *De un castigo tres venganzas* y *De un castigo dos venganzas* se justifica por la similitud en los títulos, que invita a pensar en posibles conexiones entre estas obras y *El castigo sin venganza*, así como porque las tres se escribieron a lo largo de un período de tiempo relativamente breve. Dada la atención de Lope a lo que acontecía en la comunidad teatral, es verosímil suponer que tuviera en mente (y con él el público) las obras anteriores a la hora de trazar su obra maestra *de senectute*. El resultado del análisis sugiere toda una serie de puntos en contacto que permiten entender *El castigo sin venganza* como una obra que se sitúa entre la renovación y la tradición, entre la influencia de obras anteriores y la voluntad lopesca de mantenerse en la vanguardia de la práctica teatral. Lope, siempre deseoso del éxito y de la fama, nunca dejó de ser un dramaturgo activamente integrado en las dinámicas de la comunidad teatral española. A fin de cuentas, la renovación suponía un reconocimiento implícito de lo que otros habían hecho antes que él, de la importancia de una tradición escénica en la que seguir construyendo su propio teatro.

Obras citadas

- Álvarez Sellers, María Rosa. *Análisis y evolución de la tragedia española en el Siglo de Oro: la tragedia amorosa*. 3 vols. Kassel: Reichenberger, 1997.
- Antonucci, Fausta y Stefano Arata. *La enjambre mala soy yo, el dulce panal mi obra: veintinueve loas inéditas de Lope de Vega y otros dramaturgos del siglo XVI*. Madrid–Sevilla–Valencia: UNED–Universidad de Sevilla–Universidad de Valencia, 1995.
- Badía Herrera, Josefa. *Los géneros dramáticos en la génesis de la comedia nueva: la colección teatral del Conde de Gondomar*. Tesis. U. Valencia, 2007. Web. 13 Ago. 2013. <<http://roderic.uv.es/handle/10550/15238>>.
- Baile de la comedia*. Ed. Gema Cienfuegos Antelo. *Edición anotada y estudio de dos entremeses y un baile dramático del siglo XVII: el “Entremés famoso de la melancolía”, el “Baile de la comedia” y “El ensayo”*. Tesis de Máster. U. Ottawa, 1996. Web. 17 Jul. 2013. <<http://www.ruor.uottawa.ca/en/handle/10393/9617>>.
- Bigelow, Gary E. “De un castigo, tres venganzas y la coincidencia de justicia y venganza en el teatro de Calderón.” *Calderón: Actas del Congreso internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*. Ed. Luciano García Lorenzo. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1983. 827-38.
- . “A Note on the Date and Editions of Calderón’s *De un castigo, tres venganzas*.” *Estudios Ibero-Americanos* (Porto Alegre) 1 (1975): 93-101.
- Blanco, Mercedes. “Antigüedad de la tragedia y teatro moderno. Una coyuntura aristotélica en el teatro áureo (1623-1633).” *Mélanges de la Casa de Velázquez. Nouvelle série* 42.1 (2012): 121-44.
- Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama, 1995.
- Cacho Casal, Rodrigo. “El événement barroco: Lope vs. Góngora.” *Mélanges de la Casa de Velázquez. Nouvelle série* 42.1 (2012): 163-82.
- Calderón de la Barca, Pedro. *De un castigo tres venganzas*. En *Novena parte de comedias del célebre poeta español don Pedro Calderón de la Barca*. Ed. Juan de Vera Tassis y Villarroel. Madrid: Francisco Sanz, 1691.
- Canet Vallés, José Luis. “Introducción.” *El prado de Valencia*. De Francisco Agustín Tárrega. London: Tamesis Books, 1985. 11-78.
- Cervantes, Miguel de. *Entremeses*. Ed. Nicolas Spadaccini. Madrid: Cátedra, 1998.
- Couderc, Christophe. “El casamiento de Aurora. Sobre las relaciones de parentesco en *El castigo sin venganza*, de Lope de Vega.” *Criticón* 97-98 (2006): 31-44.
- Covarrubias Orozco, Sebastián de. “Novedad.” *Tesoro de la lengua castellana o española*. Ed. F. C. R. Maldonado. Madrid: Castalia, 1995.
- D’Artois, Florence. “La tragedia lopesca en los años 1620-1630: ¿de un paradigma a otro?” *Mélanges de la Casa de Velázquez. Nouvelle série* 42.1 (2012): 95-119.
- Dixon, Victor. Res. de “*El castigo sin venganza*. Ed. de C. A. Jones.” *Forum for Modern Language Studies* 3.2 (1967): 188-91.
- . “Juan Pérez de Montalbán’s *Para todos*.” *Hispanic Review* 32.1 (1964): 36-59.
- . “Manuel Vallejo, un actor se prepara: un comediante del Siglo de Oro ante un texto (*El castigo sin venganza*).” *Actor y técnica de representación del teatro clásico español: (Madrid 17-10 de mayo de 1988)*. Coord. José María Díez Borque. Londres: Tamesis, 1989. 55-74.
- Ferrer Valls, Teresa et al. *Base de datos de comedias mencionadas en la documentación teatral (1540-1700)*. CATCOM. Web. 13 Ago. 2013. <<http://catcom.uv.es>>.

- . *La práctica escénica cortesana: de la época del Emperador al reinado de Felipe III*. Londres: Tamesis Books-IVEI, 1991.
- Fischer, Susan L. "Lope's *El castigo sin venganza* and the Imagination." *Kentucky Romance Quarterly* 28.1 (1981): 23-36.
- Froldi, Rinaldo. *Lope de Vega y la formación de la comedia: en torno a la tradición dramática valenciana y al primer teatro de Lope*. Salamanca: Anaya, 1968.
- García-Reidy, Alejandro, ed. *El castigo sin venganza*. De Lope de Vega. Barcelona: Crítica, 2009.
- . *Las musas ramera. Oficio dramático y conciencia profesional en Lope de Vega*. Madrid–Frankfurt am Main: Iberoamericana–Vervuert, 2013.
- García Santo-Tomás, Enrique. *Espacio urbano y creación literaria en el Madrid de Felipe IV*. Madrid–Frankfurt am Main: Iberoamericana–Vervuert, 2004.
- Gómez, Jesús. *El modelo teatral del último Lope de Vega (1621-1635)*. Valladolid: Universidad de Valladolid–Ayuntamiento de Olmedo, 2013.
- Góngora, Luis de. *Epistolario completo*. Ed. Antonio Carreira. Zaragoza: Pórtico, 2000.
- González Cañal, Rafael. "Lope, la corte y los 'pájaros nuevos'." *Anuario Lope de Vega* 8 (2002): 139-62.
- Gutiérrez, Carlos M. *La espada, el rayo y la pluma. Quevedo y los campos literario y de poder*. West Lafayette: Purdue, 2005.
- Hermenegildo, Alfredo. "Introducción." *La destrucción de Numancia*. De Miguel de Cervantes. Madrid: Castalia, 1994. 9-48.
- Hilborn, Harry Warren. *A Chronology of the Plays of D. Pedro Calderón de Barca*. Toronto: U. of Toronto Press, 1938.
- May, T. E. "Lope de Vega's *El castigo sin venganza*: The Idolatry of the Duque de Ferrara." *Bulletin of Hispanic Studies* 37 (1960): 154-218.
- McCrary, William M. "The Duke and the Comedia: Drama and Imitation in Lope's *El castigo sin venganza*." *Journal of Hispanic Philology* 2 (1978): 203-22.
- Meunier, Philippe. "Dans la famille de Ferrare je demande le père ou le fils: réflexiones sur les ambiguïtés et les ambivalences du couple Luis-Federico dans *El castigo sin venganza* de Lope de Vega." *La tragédie espagnole et son contexte européen. XVI^e-XVII^e siècles*. Eds. Christophe Couderc y Hélène Tropé. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2013. 181-93.
- Nichols, Geraldine Cleardy. "The Rehabilitation of the Duke of Ferrara." *Journal of Hispanic Philology* 1 (1977): 209-30.
- Novo, Yolanda. "Tragedia y tragicidad en algunas comedias de la parte IX (1691)." *Calderón 2000: homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños. Actas del Congreso Internacional, IV centenario del nacimiento de Calderón, Universidad de Navarra, septiembre 2000*. Ed. Ignacio Arellano. 2 vols. Kassel: Reichenberger, 2002. Vol. 2: 283-94.
- Oehrlein, Joseph. *El actor en el teatro español del Siglo de Oro*. Madrid: Castalia, 1993.
- Oleza, Joan et al. *Base de Datos y Argumentos del teatro de Lope de Vega*. ARTELOPE. Web. 13 Ago. 2013. <<http://artelope.uv.es>>.
- . "Los géneros en el teatro de Lope de Vega: el rumor de las diferencias." *Del horror a la risa. Los géneros dramáticos clásicos. Homenaje a Christan Faliu-Lacourt*. Ed. Ignacio Arellano, Víctor García Ruiz y Marc Vitse. Kassel: Reichenberger, 1994. 235-50.
- . "El nacimiento de la comedia: estado de la cuestión." *La Comedia*. Ed. Jean Canavaggio. Madrid: Casa de Velázquez, 1995. 181-226.

- . "Las opciones dramáticas de la senectud de Lope." *Proyección y significados del teatro clásico español*. Ed. José María Díez Borque y José Alcalá Zamora. Madrid: SEACEX, 2004. 257-76.
- . "Del primer Lope al *Arte Nuevo*." Introduction. *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*. By Lope de Vega. Ed. Donald McGrady. Barcelona: Crítica, 1997. IX-LV.
- . "La propuesta teatral del primer Lope." *Teatro y prácticas escénicas II: La Comedia*. Coord. José Luis Canet Vallés. London: Tamesis Books, 1986. 251-308.
- . "Reyes visibles, reyes temibles. El conflicto de la lujuria del déspota en el teatro de Lope de Vega." "*Por discreto y por amigo*". *Mélanges offerts à Jean Canavaggio*. Ed. Christophe Courderc y Benoît Pellistrandi. Madrid: Casa de Velázquez, 2005. 305-18.
- Pérez de Montalbán, Juan. *De un castigo dos venganzas*. En Valerie Y'llise Job. *A modernized edition of Juan Pérez de Montalbán's Para todos. Ejemplos morales, humanos y divinos en que se tratan diversas ciencias, materias y facultades. Repartidos en los siete días de la semana y dirigidos a diferentes personas*". Tesis. Texas Tech University, 2005. Web. 13 Ago. 2013. <<http://repositories.tdl.org/ttu-ir/handle/2346/1064>>.
- Portús, Javier. "Envidia y conciencia creativa en el Siglo de Oro." *Anales de Historia del Arte, volumen extraordinario 1* (2008): 135-49.
- Primorac, Berislav. "Las luchas literarias y el estreno de *El Anticristo* de Alarcón." *El escritor y la escena : Actas del I Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (18-21 de marzo de 1992, Ciudad Juárez)*. Ed. Ysla Campbell. México: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1993. 167-75.
- "Renovar." *Diccionario de Autoridades*. Web. 13 Ago. 2013. <<http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtll>>.
- Rodríguez Cuadros, Evangelina. *El libro vivo que es el teatro. Canon, actor y palabra en el Siglo de Oro*. Madrid: Cátedra, 2012.
- Rozas, Juan Manuel. "Lope de Vega y Felipe IV en el 'ciclo de senectute'." *Estudios sobre Lope de Vega*. Madrid: Cátedra, 1990. 73-133.
- . "Texto y contexto de *El castigo sin venganza*." *Estudios sobre Lope de Vega*. Madrid: Cátedra, 1990. 355-83.
- Ruiz de Alarcón, Juan. *Comedias escogidas de Juan Ruiz de Alarcón. Tomo primero*. Madrid: Imprenta Nacional, 1867.
- Serés, Guillermo. "Consideraciones metateatrales en algunas comedias de Lope de Vega." *Teatro de palabras 5* (2011): 87-117. Web. 13 Ago. 2013. <<http://www.uqtr.ca/teatro/teapal/TeaPalNum05Rep/TeaPal05Seres.pdf>>.
- Shergold, Norman D., y John E. Varey. *Teatros y comedias en Madrid: 1687-1699. Estudio y documentos*. London: Tamesis Books, 1979.
- Stroud, Matthew D. *Fatal union. A pluralistic approach to the Spanish wife-murder comedias*. Lewisburg: Bucknell University Press, 1990.
- Tomillo, Antonio, y Cristóbal Pérez Pastor. *Proceso de Lope de Vega por libelos contra unos cómicos*. Madrid: Fortanet, 1901.
- Torres, Milagros. "Lirismo trágico y actuación en *El castigo sin venganza*: «Sin mi, sin vos y sin Dios»." *La tragédie espagnole et son contexte européen. XVI^e-XVII^e siècles*. Eds. Christophe Courderc y Hélène Tropé. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2013. 195-206.
- Urzáiz Tortajada, Héctor. *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*. 2 vols. Madrid. Fundación Universitaria Española, 2003.

- Vega, Lope de. *El castigo sin venganza*. Ed. Alejandro García Reidy. Barcelona: Crítica, 2009.
- . *Epistolario de Lope de Vega Carpio*. Ed. de Agustín G. de Amezúa. 4 vols. Madrid: Real Academia Española, 1989.
- Weiger, John G. "Lope's conservative *Arte de hacer comedias en este tiempo*." *Studies in honor of Everett W. Hesse*. Ed. William C. McCrary and José A. Madrigal. Lincoln (Nebraska): Society of Spanish-American Studies, 1981. 187-98.
- . "Lope de Vega según Lope: ¿creador de la comedia?" *Cuadernos de Filología* 3.1-2 (1981): 225-45.