



Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro

ISSN: 2328-1308

Instituto de Estudios Auriseculares

Muñoz Sánchez, Juan Ramón

El castigo sin venganza frente a la tradición literaria

Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro, vol. 11, núm. 1, 2023, Enero-Junio, pp. 381-411

Instituto de Estudios Auriseculares

DOI: <https://doi.org/10.13035/H.2023.11.01.21>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=517578863020>

- ▶ [Cómo citar el artículo](#)
- ▶ [Número completo](#)
- ▶ [Más información del artículo](#)
- ▶ [Página de la revista en redalyc.org](#)

UAEVA [redalyc.org](https://www.redalyc.org)

Sistema de Información Científica Redalyc

Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

El castigo sin venganza frente a la tradición literaria

El castigo sin venganza in the Face of Literary Tradition

Juan Ramón Muñoz Sánchez

<https://orcid.org/0000-0002-5260-4119>

Universidad de Jaén

ESPAÑA

jrmunoz@ujaen.es

[*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 11.1, 2023, pp. 381-411]

Recibido: 18-01-2023 / Aceptado: 02-02-2023

DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2023.11.01.21>

Resumen. En el presente trabajo se pretende profundizar tanto en los referentes intertextuales de *El castigo sin venganza*, de Lope de Vega, como en el diálogo que mantiene con ellos, a partir de la oblicua referencia que incluye el escritor en el prólogo al lector de la edición suelta de su tragedia publicada en 1634: «su historia estuvo escrita en lengua latina, francesa, alemana, toscana y castellana». Así, se repasa la deuda que el texto contrae con sus intertextos principales, la *novella* I 44 de Matteo Bandello y su traducción indirecta al castellano, así como con el mito de Fedra, el de la madrastra enamorada del alnado. Como novedad, se argumenta la posible presencia de la leyenda medieval de origen celta de Tristán e Isolda, para lo cual se realiza una descripción pormenorizada de la estructura de la tragedia de Lope de Vega y del prototipo o esquema común de la leyenda.

Palabras clave. *El castigo sin venganza*; el mito de Fedra; la leyenda de Tristán e Isolda; adulterio; incesto.

Abstract. The aim of this study is to analyse in detail both the intertextual reference points of *El castigo sin venganza* by Lope de Vega and the dialogue the tragedy maintains with them. This dialogue is based on the following oblique allusion stated by Lope in the prologue to the reader in the 1634 quarto or suelta edition: «its story was written in Latin, French, German, Tuscan and Castilian». Thus, this study reviews the debt the text contracts with its main intertexts, the *novella* I 44 by Matteo Bandello, as well as its indirect translation into Spanish, and the myth of Phedra. As a novelty, the possible presence of the medieval Celtic legend of Tristan and Isolde is proposed on account of a detailed structural comparison between Lope de Vega's tragedy and the schema of the Celtic legend.

Keywords. *El castigo sin venganza*; the myth of Phedra; the legend of Tristan and Isolde; adultery; incest.

El primero de agosto de 1631, según reza la rúbrica del manuscrito autógrafo que custodia la Colección Ticknor de la Biblioteca Pública de Boston (sig. D. 174.19), Lope de Vega, en la fase final de su tercera y última etapa de escritor para los corrales de comedias (1621-1635), culmina *El castigo sin venganza*, que, raro en él —lo que demuestra su excepcionalidad—, le llevó seis semanas de intenso trabajo¹, reflejadas en las tachaduras, correcciones y reescrituras que exhibe y que reflejan varias fases de redacción².

Es probable que antes de que Lope emprendiera la revisión del autógrafo conociese cierta difusión manuscrita a partir de borradores o copias intermedias, realizadas quizás con vistas a su representación, la cual no habría de producirse, a cargo de la compañía de Manuel Vallejo, hasta después del 9 de mayo de 1632, en que se obtuvo la licencia para su puesta en escena, o quizás con otro propósito que se desconoce. Así lo acredita el manuscrito que, copiado factiblemente en la segunda mitad del siglo xvii por tres manos distintas, custodia la Lord Holland Colletion, en Melbury House (Dorset, Reino Unido), por cuanto presenta un texto emparentado con la primera fase de redacción de la pieza, discernible, entre otras cuestiones, en que recoge el título inicial que le asignó Lope, *Un castigo sin venganza*³, y reproduce la primera versión del desenlace, que más tarde sería descartada y reemplazada por otra. Así también, la edición suelta pirata, recientemente exhumada y analizada por García-Reidy, Valdés y Vega García-Luengos (2021), que se relaciona con la fase más temprana de redacción que reflejan tanto el original autógrafo como la copia manuscrita y que se publicó en Sevilla entre 1632 y 1634, por Pedro Gómez

1. En una famosa carta de la segunda mitad de 1630 remitida al duque de Sessa, Lope le declara su intención de dejar de escribir obras de teatro: «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 comedia, he propuesto dejarlas de todo punto, por no ser como las mujeres hermosas, que a la vejez todos se burlan de ellas, y suplicar a vuestra excelencia reciba con público nombre en su servicio un criado que ha más de veinticinco años que le tiene secreto» (Lope de Vega, *Cartas*, núm. 309, p. 651). Tal propósito no solo no se pudo llevar a cabo por diferentes cuestiones, sino que Lope quiso demostrar su valía dramática ante la irrupción de una nueva generación de autores encabezada por Calderón de la Barca y, en tal sentido, *El castigo sin venganza* constituye su envite; una apuesta que mereció el reconocimiento de los lemas «que es cuando Lope quiere» «y cuando Lope quiere, quiere» que, respectivamente, figuran en letra de molde, en la suelta de Sevilla (BNE, sig. T/55351/29), y a mano, en un ejemplar de la *Parte XXI* que custodia la BNE (sig. R.MICRO/6122, fol. 91r). Sobre el contexto vital y literario en que fue compuesto *El castigo sin venganza*, ver, desde diversos ángulos de aproximación, Blanco, 1998 y 2012; Carreño, 2010, pp. 17-32; Dixon, 2013, pp. 257-281; Ferrer Valls, 2013; García-Reidy, 2009, 2013a, pp. 284-299 y 2013b; García-Reidy, Valdés y Vega García-Luengos, 2021; Oleza, 2004; Profeti, 1997; Rozas, 1990, pp. 73-133 y 165-190; e Ynduráin, 2006.

2. El manuscrito original autógrafo ha sido estudiado en profundidad por Valdés, 2015.

3. Sobre la operación del cambio de título de *Un castigo sin venganza* a *El castigo sin venganza*, discernible en el propio original autógrafo, ver Boadas y Fernández, 2020, pp. 172-173.

de Pastrana, a quien tal vez vendió el texto una persona vinculada, ora a la compañía de Manuel Vallejo, ora a la de Juan Martínez de los Ríos; podría, pues, tratarse de la *editio princeps*.

Tres años después de la finalización del manuscrito original autógrafo, en otoño de 1634, Lope publica *El castigo sin venganza* en edición exenta, en Barcelona, en la imprenta de Juan Lacavallería, precedida de una dedicatoria a su mecenas, el duque de Sessa, y de un breve pero enjundioso prólogo al «señor lector». La dedicatoria, que discurre en los habituales términos de *laudatio* del destinatario y *humilitas* del autor, es digna de mención porque Lope adscribe su obra —como había hecho ya en la portada del autógrafo— al género de la tragedia («Desigual atrevimiento parece dedicar a Vuestra Excelencia esta tragedia»⁴). En el prólogo al lector, a quien, en homología e imitación del *Lazarillo de Tormes*, se identifica con «Vuestra Merced», Lope comenta que ha decidido publicarla impresa porque solo se representó un día en la Corte⁵, sin que se sepa, aunque se han barajado varias hipótesis, el motivo de que así fuera, y porque quería ofrecer al público una versión autorizada de su obra, ya que había sido impresa en Sevilla sin su consentimiento, tal y como corrobora la edición ilegal del texto hallada recientemente; menciona que «su historia», sin que concretice cuál o cuáles, «estuvo escrita en lengua latina, francesa, alemana, toscana y castellana»; y subraya que, aunque muy próxima al canon por el tema, la concentración espacio-temporal y su reducido número de personajes, ha sido compuesta al estilo del *Arte nuevo* o al modo de la *Comedia nueva*, esto es, sin respetar las normas y las convenciones clásicas, «porque el gusto puede mudar los preceptos, como el uso los trajes y el tiempo las costumbres»⁶. Se trata, pues, de un alegato a favor de una poética moderna de la tragedia.

Por último, concluidos los diez años de suspensión de licencias para imprimir «libros de comedias, novelas ni otros de este género» a finales de 1634 por el Consejo de Castilla a instancias de la Junta de Reformatión, Lope, que se apresura a reanudar la publicación de las partes de sus comedias, incluye *El castigo sin venganza*, pero despojada de los paratextos, en la *Veinte y una parte verdadera de las comedias del Fénix de España*, que vería la luz póstumamente, a finales de 1635, en Madrid, bajo la supervisión de José Ortiz de Villena, por la viuda de Alonso Martín, a costa de Diego Logroño⁷.

4. Lope de Vega, *El castigo sin venganza*, apéndice 1, p. 279. Conviene señalar que citamos la dedicatoria y el prólogo de la edición suelta de *El castigo sin venganza* por la edición de Antonio Carreño; el texto, por la reciente edición de García-Reidy y Valdés.

5. Según los datos que figuran en CATCOM, *El castigo sin venganza* se representó en uno de los corrales de Madrid entre el 9 de mayo y el 31 de julio de 1632 por la compañía de Manuel Vallejo, sin que se sepa si fueron una o más de una las representaciones. Más adelante, el 3 de febrero de 1633 la misma compañía la puso en escena para Felipe IV. Y el 6 de septiembre de 1635 se volvió a representar en palacio, esta vez a cargo de la compañía de Juan Martínez, quizá como tributo del monarca y su corte a Lope de Vega, que había fallecido el 27 de agosto.

6. Lope de Vega, *El castigo sin venganza*, apéndice 2, p. 281.

7. Sobre la relación textual de todos estos testimonios remitimos a los trabajos de Valdés, 2021, y García-Reidy y Valdés, 2022, pp. 809-847. Sobre la historia editorial de la parte XXI, ver Fernández García, Rodríguez Gallego y Valdés, 2022.

1. «MORIR DE IMPOSIBLE AMOR». EL TEMA Y LA FÁBULA DE *EL CASTIGO SIN VENGANZA*⁸

El tema o sujeto que imita la acción dramática de *El castigo sin venganza* lo constituye el incesto, descrito, con una profundidad, sutilidad, conmiseración y comprensión del alma humana como nunca antes se había hecho, en todas las fases del proceso —enamoramiento, maduración, declaración, perpetración y fatales consecuencias—, a propósito del motivo de clásico abolengo de la madrastra enamorada del hijastro.

La fábula, como corresponde a una pieza que se proclama trágica, se fundamenta en acontecimientos históricos, que tuvieron lugar en la corte de Ferrara, Italia, durante el siglo xv, y que fueron protagonizados por el marqués Nicolò III d'Este (1383-1441), su segunda mujer, la bella Laura Malatesta, conocida como la *Parisina*, con quien había contraído matrimonio en segundas nupcias en 1418 cuando él contaba con treinta y seis años y ella catorce, y el mayor de sus hijos bastardos, Ugo d'Este, concebido con su amante Stella de' Tolomei, que tenía una edad semejante a la de su nueva madrastra. El marqués, que era de naturaleza díscola y licenciosa —al parecer tuvo más de ochocientas amantes y en la corte se decía que «di qua e di là del Po sono tutti figli di Niccolò»—, y no se conformó con los encantos juveniles de su nueva esposa, aunque le dios tres hijos legítimos, tras una denuncia, sorprendió, a través de una rendija y mediante un complejo sistema de espejos, en adúltera e incestuosa cohabitación a su mujer y su hijo natural, que habían comenzado una relación secreta de amantes durante un viaje a Rávena, los arrestó, inició un juicio ordinario que los condenó a muerte y los ordenó decapitar en ejecución pública el 21 de mayo de 1425.

2. «SU HISTORIA ESTUVO ESCRITA EN LENGUA... TOSCANA Y ESPAÑOLA»

Lope, que probablemente no alcanzó a tener un conocimiento directo de estos hechos, más allá de posibles ecos y habladurías que mantenían vivo su recuerdo, los leyó en la *novella* l 44 de *La prima parte de le novelle*, de Matteo Bandello (1485-1561) que, junto con la *seconda* y la *terza*, vio la luz en 1554, en Lucca, por Vincenzo Busdrago —la cuarta parte, póstuma, apareció en 1573, en Lyon, por Alessandro Marsilli en la imprenta de Pierre Roussin—⁹. Si bien, su intertexto principal lo constituyó la historia undécima de las *Historias trágicas exemplares, sacadas de*

8. Tanto este apartado como los dos siguientes resumen, con sensibles modificaciones, lo que hemos expuesto en Muñoz Sánchez, 2013, pp. 123-126, y 2016, pp. 81-94.

9. El epígrafe de la novela, que cifra su contenido, versa así: «Il marchese Niccolò terzo da Este trovato il figliuolo con la matrigna in adulterio, a tutti dui in un medesimo giorno fa tagliar il capo in Ferrara». Del fructífero diálogo intertextual que Lope de Vega mantuvo con Bandello, de quien tomó argumentos para diecinueve de sus comedias, remitimos, aparte de lo dicho por Muñoz Sánchez, 2013, pp. 119-129, y de la bibliografía allí citada, a Carrascón, 2017a y 2017b.

las obras del Bandello Veronés, vertida al castellano indirectamente del francés por Vicente Millis y publicada bajo el patrocinio del librero Juan de Millis, con los tipos de Pedro Lasso, en Salamanca, en 1589¹⁰.

Es normal, pese al constante tono admonitorio, que Lope optara por la versión castellana de la reelaboración operada por François Belleforest en perjuicio de la originaria de Bandello, por cuanto la trama está enriquecida en todas las partes de su desarrollo, así como en la presentación y en los matices del conflicto; los personajes, en especial la joven marquesa —Casandra en el drama de Lope—, su dama de compañía —a la que representa como confidente Lucrecia, si bien, antes que represora como aquella, oficia de instigadora de los amores con Federico— y el marqués Nicolás de Ferrara —el Duque—, están más y mejor definidos, a la vez que disponen de mayor espacio para expresarse verbalmente; y a la contextura mítica, basada en la comparación con la historia de Fedra e Hipólito, que usa Bandello en la exposición de su relato, centrado principalmente en el adulterio de la marquesa y el castigo posterior que inflige Niccolò de Ferrara a ella y a su hijo Ugo, añade Belleforest la leyenda griega de la reina asiria Semíramis y la tradición bíblica de Amón y Absalón, que encaminan la historia trágica hacia el incesto.

Con todo y con eso, Lope no solo tuvo en su escritorio la *novella* de Bandello, sino que pudo aprovecharse de ella tanto para la bastardía de Federico —en el relato original y en la traducción se dice que el marqués de Ferrara tuvo al conde, en su primer matrimonio, con la *signora* Gigliuola, hija de Francisco de Carrara, quien murió de sobrepeso. Sin embargo, Bandello cierra su relato poniendo en duda la legitimidad del conde: «lo so che sono alcuni che hanno openione che lo sfortunato conte non fosse figliuolo de la prima moglie del marchese Niccolò, ma che fosse il primo figliuol bastardo que avesse»¹¹— como para la actuación final de Casandra, que no solo sigue amando ardientemente a Federico, sino que se encoleriza ante la lasitud del conde y se pone celosa cuando pide a su padre la mano de Aurora. Pues efectivamente, frente al arrepentimiento final de la marquesa en la versión

10. El título es el siguiente: «De un marqués de Ferrara, que, sin respeto de amor paternal, hizo degollar a su propio hijo, porque le halló en adulterio con su madrastra, a la cual hizo también cortar la cabeza en la cárcel». Como se sabe, la difusión europea de las *Novelle* de Bandello se produjo sobre todo a partir de la libre traducción o readaptación al francés de setenta y tres de ellas que acometieron Pierre Boaistuau —seis— y François Belleforest —el resto— y que, repartidas en siete partes, dieron a la publicidad de la estampa entre 1559 y 1583. Las dos primeras partes —*Histoires tragiques extraites des oeuvres italiennes de Bandel* (1559), de Boaistuau, y *Continuation des Histoires tragiques* (1559), de Belleforest—, se agruparon en un único volumen intitolado *XVIII Histoires tragiques extraites des oeuvres Italiennes de Bandel* (París, 1560), que fue del que Vicente Millis vertió al castellano las catorce primeras novelas, que constituyen sus *Historias trágicas exemplares*. Aparte de la edición salmantina de 1589, conoció tres ediciones más: en Salamanca en 1589, por Pedro Lasso, a costa de Claudio Curlet; en Madrid en 1596, por Pedro Madrigal, a costa de Claudio Curlet; y en Valladolid en 1603, por Lorenzo Ayala, a costa de Miguel Martínez. Lope partió de la traducción castellana para cuatro de sus diecinueve comedias derivadas de Bandello: *Castelvines y Montesés*, *La quinta de Florencia*, *El desdén vengado* y *El castigo sin venganza*. Las ediciones de Carreño, 2010, pp. 285-312, y Pedraza Jiménez, 1999, 209-248, de *El castigo sin venganza* incluyen, en apéndice, la novela de Bandello en la traducción española indirecta de la versión francesa de Belleforest. Citamos por la de Carreño.

11. Bandello, *Tutte le opere*, tomo I, *novella* I 44, p. 524.

de Belleforest antes de su degüello, en el original italiano se mantiene en sus trece al ser encarcelada, demanda que le dejen ver una última vez a su amado «e cosí col tanto gradito ed amato nome del conte Ugo in bocca la misera e sfortunata fu decapitata»¹².

3. «SU HISTORIA ESTUVO ESCRITA EN LENGUA LATINA»

Lope de Vega, sobre la base argumental de la novela de fundamento histórico y resonancias bíblico-míticas de Bandello y Belleforest, se embarca, pues, ni más ni menos que en el proyecto de una reescritura de la leyenda de Fedra. Es harto probable que la conociera —como han destacado Dixon y Torres (1994)— a partir de la tragedia homónima de Séneca. Pero a un lector tan sagaz y competente como él no hubo de escapársele la vinculación que, en determinados pasajes, existía entre la versión del hispanorromano y la *novella* de Bandello con los relatos, derivados del *Hipólito velado* de Eurípides, que se insertan en el libro X de *El asno de oro* (siglo II d. C.) de Apuleyo y en el I de la *Historia etiópica* (siglo III o IV d. C.) de Heliodoro. En el primer caso, se trata de «una hazaña muy terrible y espantable» protagonizada por una madrastra, casada con el caballero nuevo amo de Lucio-asno, y su alnado, que sucede en una localidad griega y que Lucio-asno no duda en «subir de comedia a tragedia»¹³. En el segundo, constituye la primera parte del episodio de Gnemón, protagonizado por él, su madrastra, Deméneta, su padre, Aristipo, y la criada Tisbe, acontecido en Atenas; una historia que Gnemón, que se la refiere a Teágenes y Cariclea, considera igualmente digna de «los que representan tragedias» y a la que vincula con el drama de Eurípides, por cuanto su madrastra lo tiene a él por un «nuevo Hipólito» y a su esposo por un «nuevo Teseo»¹⁴. Recuérdese que Lope menciona el cuento de hadas de Cupido y Psique, que Apuleyo interpoló en los libros IV, V y VI de *El asno de oro*, en *La viuda valenciana* (vv. 1829-1830), el cual además Camilo imita en el desenlace para ver a la luz de un candil a la viuda, y que elogia encendidamente el texto de Heliodoro en *La dama boba* (vv. 177-211), por boca de Nise en conversación con su criada Celia, además de imitarlo en la confección de *El peregrino en su patria* y de recordarlo aún en *La noche de san Juan* (vv. 2843-2847).

Es importante señalar que la idea de componer una tragedia sobre los fundamentos de la leyenda de Fedra no era nueva para Lope. Antes bien, llevaba décadas acariciando la posibilidad de hacerlo, como así lo demuestran la pasión irrefrenable que Casandra, la mujer del duque Arnaldo, experimenta por el ahijado de su esposo, Carlos, en *El perseguido*, que fue escrita en 1590 y publicada en 1604, en la *Parte I*; la que padece la joven Casandra, casada con el viejo Uberto, por Feduardo, su hijastro, que a la postre termina siendo el hijo bastardo de Federico, duque de Milán, quien, al carecer de descendientes, termina por reconocerlo y legitimarlo como su heredero sucesor, en *El secretario de sí mismo*, comedia palatina escrita seguramente en 1604-1606 y publicada, en 1615, en la *Parte VI*; y la que le confiesa a su

12. Bandello, *Tutte le opere*, I, *novella* I 44, p. 524.

13. Apuleyo, *El asno de oro*, X, p. 298.

14. Heliodoro, *Historia etiópica*, I, pp. 24 y 26.

hijastro don Juan la mujer del príncipe don Pedro de Alarcos, en la primera parte de *Don Juan de Castro*, drama historial profano muy anovelado, escrito entre 1604 y 1608 y publicado en 1624, en la *Parte XIX*.

Pero solo ahora, con sesenta y nueve años, tras casi medio siglo de dedicación a la escritura dramática y el teatro profesional, encontró el estímulo personal y el contexto cultural propicio para enfrascarse en su hechura. Sucede que en torno a los años redacción de *El castigo sin venganza*, como ha destacado García-Reidy (2013b), se estrenó una serie de piezas trágicas de reparación tan discreta como individual de una ofensa de honor, como *El celoso prudente* y *La venganza de Tamar* de Tirso de Molina, *De un castigo tres venganzas*, *El médico de su honra*, *A secreto agravio, secreta venganza* y *El alcalde de Zalamea* de Calderón de la Barca o *De un castigo dos venganzas* de Pérez de Montalbán. Lope, de algún modo, participó de esta moda con *La prudente venganza*, la tercera de las *Novelas a Marcia a Leonarda* que publicó en el libro de contenido misceláneo *La Circe* (1624), en donde Marcelo, sin publicidad, en secreto, pone coto a las vidas de todos los implicados en el adulterio de su mujer, Laura, y su amante, Lisardo. Así había obrado mucho tiempo atrás don Fernando, incluyendo aun los animales de la casa, en *Los Comendadores de Córdoba*, pero vindicando su hazaña al monarca católico, que sanciona su proceder, en tanto cumple la ley social, rehabilita su honra y pone las cosas en orden.

La mayor disparidad u originalidad de *El castigo sin venganza* estriba en la transgresión de la consumación, porque Casandra y Federico, desde su fatal encuentro en que él la saca a ella en brazos del río, están flechados de amor. Bien es verdad que su pasión necesita pasar por un proceso de maduración y convencimiento, sobre todo en el caso de ella, que inicialmente la rechaza por un prurito de honra y de clase: «fuera de que no pudiera / casarme con Federico» (vv. 599-600), pues es un hijo bastardo. Pero es que no podía ser de otra manera habida cuenta la índole de su mutua atracción, la posición de cada uno en relación con el otro, con el Duque y con la sociedad. Ellos, cierto, distan un abismo de ser antagónicos como la pasional Fedra, nieta del Sol, y el casto Hipólito, el hombre del bosque umbroso, en el mito clásico, o de habitar en los extremos de la seducción como la aviesa marquesa y el apocado conde de Rovigo en el relato bandelliano y su refundición. Casandra, por su inteligencia, cultura, delicadeza, franqueza, extraversión, altivez de clase, consciencia, decisión y valentía, pertenece al elenco de grandes personajes femeninos que recorren el teatro de Lope, de forma singularmente notoria en su etapa final. Casandra, al no conformarse con el papel de esposa vilipendiada al que le aboca un matrimonio de conveniencia con un marido mucho mayor que ella que no le tiene aprecio ni estima, al embarcarse por amor y por venganza en una pasión que desafía las convenciones morales y sociales y la prohibición del incesto, es una infractora de la ley que paga por su rebeldía; su pretendida libertad en el seno de una sociedad patriarcal le confiere empaque y compasión trágica. Con el mito de Fedra, sobre todo con la heroína de Séneca, comparte el hecho de estar poseída por Venus y ceder al imperio del amor ante la persistente infidelidad de un marido ausente. Las últimas palabras que dice al Duque, que quiere darle celos con el anuncio del enlace de Federico y Aurora, son para defender el amor por elección:

«Señor, / no uséis del poder, que amor / es gusto y no ha de forzarse» (vv. 2693-2695); las últimas que le dedica al conde constituyen la prerrogativa de la verdad en el amor, pues «el que es fingido no es gusto» (v. 2775).

Federico, en cambio, es pusilánime y proclive a la melancolía, la inacción y el autoengaño. Su condición de bastardo lo disminuye socialmente, en tanto en cuanto símbolo vivo de la vida desordenada de su padre, y lo limita en el tablero de operaciones en que se desarrolla la tragedia. Es, de algún modo, la víctima de dos personalidades tan arrolladoras como las del Duque y Casandra, que lo eligen como instrumento de su venganza: ella, para infligir a su marido su misma medicina, aunque, a diferencia de sus devaneos con amantes cortesanas, ama sincera y vehementemente; él, para ejecutar las leyes severas del código de honor que ella, en tanto su depositaria, viola con su adulterio. De hecho, de los tres, es el único que no se entera de lo que realmente acaece en el desenlace: «¡Oh, padre!, ¿por qué me matan?» (v. 2997). Naturalmente, no está exento de responsabilidad; antes al contrario, profana el lazo de sangre que lo une a su padre, rompe su equilibrio conyugal y pone en jaque al ducado de Ferrara con su incesto. Quizá su error principal es no haber aceptado la propuesta matrimonial de Aurora, que lo habría legitimado socialmente. Sin embargo, tanto el agravio a su padre como la declinación de la propuesta representan la libre elección de seguir los dictados de la naturaleza, representada por el amor, frente a la convención, del gusto frente a lo justo, y así, aunque le vaya la muerte en ello, puede presumir de haber medido las rosas «de Casandra con los labios» (v. 2077).

Casandra y Federico, desde el lado femenino y masculino, personifican la lucha eterna del ser humano entre la razón y la pasión inherente al mito que revitalizan; encarnan el principio de individuación del hombre de la Edad Moderna de la norma social y de la lógica del código del honor, dramatizan la incompatibilidad de la libertad individual frente al poder absoluto de quien detenta, no sin arbitrariedad, el poder político. El Duque es justamente su representante, por lo que, aunque al principio lo desafía con su proceder más apegado al cumplimiento de sus deseos que de sus deberes, está obligado a actuar de acuerdo a él y a hacerlo cumplir; es por lo tanto la otra cara de la moneda. De hecho, aunque su comportamiento inicial es díscolo y poco ejemplar, cumple en todo momento con sus obligaciones de jefe de estado, y así accede a casarse, sin querer hacerlo, solo por no contravenir su responsabilidad en la sucesión del ducado de Ferrara. Que no se comporte como un verdadero marido con Casandra no solo es coherente con su personalidad, sino también con el amor genuino y sincero que siente por su hijo bastardo, aunque el mejor modo de legitimar a su hijo hubiera sido casándose con Laurencia, la mujer en quien lo hubo. Como sea, ese amor filial es lo que confiere mayor patetismo al castigo que le inflige. Su soledad final no es menos infausta que la muerte de su mujer y de su hijo. El incesto, resultado de la pulsión amorosa libre, es el odre de los vientos de Eolo que desata todas las tempestades y conduce al ducado de Ferrara a la perdición.

3. «SU HISTORIA ESTUVO ESCRITA EN LENGUA... FRANCESA, ALEMANA»

3.1. La estructura de *El castigo sin venganza*

En el *Arte nuevo de hacer comedias*, Lope de Vega recomendaba que «dividido en dos partes el asunto, / ponga la conexión desde el principio / hasta que vaya declinando el paso; / pero la solución no la permita / hasta que llegue a la postrera escena» o, dicho de otro modo, «en el acto primero ponga el caso, / en el segundo enlace los sucesos / de suerte que hasta el medio del tercero / apenas juzgue nadie en lo que para» (vv. 231-235 y 298-301). Es decir, sugería que el planteamiento o la presentación de los personajes y del conflicto principal se correspondiera con el primer acto; el nudo o desarrollo de la trama, con el segundo y la mayor parte del tercero; y, justo a continuación del clímax o del momento de máxima expectación, el desenlace, en los últimos compases del acto tercero. En *El castigo sin venganza*, Lope hace, en efecto, lo que dice, de manera que su disposición de la trama se divide en tres partes, que coinciden cabalmente con las tres partes de la estructuración clásica.

El universo social de *El castigo sin venganza*, como incumbe a una tragedia, está principalmente constituido por personajes que pertenecen a la alta nobleza o a la nobleza de título. El espacio, quitando el segundo cuadro del acto primero, que se desenvuelve en un espacio natural a medio camino entre Ferrara y Mantua, se desarrolla en Ferrara, sobre todo en el palacio ducal. El tiempo histórico se corresponde, aunque muy vagamente, con la primera mitad del siglo xv, que es cuando sucedieron los hechos históricos en que se funda la obra. La duración de la trama son cinco meses.

La primera parte de la estructura, la presentación de la trama, que comprende íntegro el primer acto (vv. 1-993), se divide en tres cuadros¹⁵, en los que se delinea el conflicto inicial, que es a un tiempo público y privado: el matrimonio de estado del duque Luis de Ferrara con Casandra, hija del duque de Mantua, y la repercusión que tiene tanto en sus singladuras como en la del conde Federico, hijo natural del Duque. El primer cuadro (vv. 1-233), que se inicia *in medias res*, se desarrolla por la noche (en torno a las «diez», v. 209), la víspera de la llegada de Casandra a Ferrara, en las calles de la ciudad. En él se escenifica una de las habituales correrías nocturnas del Duque de burdel en burdel, quien, disfrazado para no ser reconocido, ha salido acompañado de sus fieles criados Febo y Ricardo. Lo más significativo es la sonora reprimenda que Cintia, una cortesana libre al modo de Areúsa en *La Celestina*, asomada al balcón, le espeta indirectamente al Duque. Cintia, ante la petición de Ricardo de que les abra la puerta y los deje entrar, que vienen con el Duque, le responde que no se burle y no difame a su señor, pues, aunque por su modo indigno de vida ha descuidado su principal obligación como gobernante al no haber asegu-

15. Entendemos por *cuadro* —siguiendo la definición de Ruano de la Haza, 2000, pp. 68-71— un movimiento escénico completo o una acción ininterrumpida que tiene lugar en un espacio y un tiempo determinados. El final de un cuadro ocurre cuando el tablado queda momentáneamente vacío y siempre indica una interrupción espacial y/o temporal en el curso de la acción, acompañada por un cambio de adornos o decorados escénicos y también por el tipo de verso o estrofa.

rado su sucesión mediante un heredero legítimo y Ferrara, en consecuencia, corre el riesgo de ser entregada a un bastardo, aun cuando el conde Federico sea un hombre de valor, ha entrado en cintura, ha decidido casarse y ha enviado a su hijo a Mantua en calidad de emisario a recoger a Casandra. Por lo tanto, esta noche no andará «haciendo / locuras» (vv. 113-114), antes bien estará previniendo lo necesario para el recibimiento de su esposa¹⁶. Es así como se nos informa de la noticia que pone en funcionamiento, desencadena, el curso la trama. Poco después, el Duque, comentando con sus hombres las palabras de Cintia, reconoce que ha vivido disolutamente y sin querer casarse, en parte para que lo herede Federico:

Yo confieso que he vivido
libremente y sin casarme
por no querer sujetarme,
y que también parte ha sido
pensar que me heredaría
Federico, aunque bastardo;
mas ya que a Casandra aguardo,
que Mantua con él me envía,
todo lo pondré en olvido (vv. 165-173).

En el segundo cuadro (vv. 234-651) del primer acto, que traslada la acción en el tiempo y en el espacio de la noche a la mañana siguiente y de las calles de Ferrara a un bosque situado a mediado camino entre las ciudades de Ferrara y Mantua, un lugar libre y natural con todo lo que ello significa, lejos de las normas y los convencionalismos típicos de la corte y la civilidad, se da cuenta del efecto y el impacto emocional que provoca el conflicto inicial en Federico y Casandra, al tiempo que se produce su encuentro fortuito y la centella de su prendamiento. El Conde, que se ha puesto tarde a propósito en canino en señal de su disgusto, le confiesa a Batín, su criado, que no le queda más remedio que resignarse y aceptar la realidad: su vicioso padre ha decidido casarse y sentar la cabeza; pero no puede dejar de estar contrariado por cuanto pensaba sucederle en el Ducado: «¿Qué me importa a mí que se sosiegue / mi padre y que se niegue / a los vicios pasados, / si han de heredar sus hijos sus estados / y yo, escudero vil, traer en brazos / algún león que me ha de hacer pedazos?» (vv. 307-312).

La conversación se interrumpe brusquemente por los gritos de unas damas, a cuyo socorro se apresura Federico, mientras Batín llama a los criados que forman parte de su séquito. El Conde reaparece, harto simbólica y premonitoriamente, con Casandra en sus brazos, a la que ha salvado de las aguas de un río en donde ha caído su carruaje en un accidente mientras buscaban una fresca sombra donde gua-

16. Lo más llamativo de la reprimenda es que Cintia, que está asomada al balcón, en lo que sería el corredor del primer del piso de la fachada del escenario o en el nivel alto del teatro, le da una lección de dignidad al Duque, que, disfrazado, está a ras del proscenio. Esta emblemática situación —arriba el personaje de menor condición social pero de mayor integridad y abajo el noble de título pero de menor nobleza y probidad— Lope la había empleado con anterioridad en la escena de *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, en que don Fadrique, disfrazado, corteja a Casilda, que está asomada al balcón de su casa, aprovechando que su marido está fuera.

recerse y descansar. En justa correspondencia, Batín entra, después, con Lucrecia, la criada de Casandra, de igual modo. Se producen, a continuación, ignorantes de su identidad y entre hipérbolos neoplatónicas y cancioneriles y con un lenguaje propio de la tradición amorosa (la luz que guía en la tormenta a la nave, nacer de nuevo al conocerla, etc.), las presentaciones; en especial, Federico que declara su amor (y su deseo incestuoso) y se considera el primer hijo de Casandra y el Duque (solventando, quizá, de palabra su conflicto dramático esencial: el sucesorio, el ser hijo bastardo). Después, cuando se reúnen en el proscenio los dos séquitos con la llegada del marqués Gonzaga, sobrino del duque de Mantua, hay dos apartes de Casandra y Lucrecia y de Federico y Batín en que los criados comentan cómo hubiera sido mejor desposorio el de Casandra con el hijo que con el padre, lo que los señores confirman. Este es otro de los grandes conflictos de la obra, la dialéctica entre la naturaleza, la unión de dos jóvenes de una misma edad que se han prendado el uno del otro nada más verse en una situación en que él, además, se ha hecho merecedor del reconocimiento de ella al salvarle la vida, y la norma o la ley social, que permite que un hombre mayor como el Duque se despose con una joven que podría ser su hija —su matrimonio se armoniza, pues, con el motivo literario del viejo y la niña—. Casandra, por otro lado, es claramente consciente del modo de ser del Duque («de cuya libre / vida y condición me llevan / las nuevas con gran cuidado», vv. 604-606) y de lo que supondría tanto para la honra de su padre («estoy cierta / que me matara mi padre», vv. 595-596) como para su honor personal («por toda Italia fuera / fábula mi desatino», vv. 597-598) deshacer el acuerdo de las bodas a estas alturas; es decir, Casandra, aunque acepta el concierto matrimonial acordado por su padre y su marido, teme ser o devenir una malmaridada. Federico, por su parte, reconoce que «seré el primer alnado / a quien hermosa parezca / su madrastra» (vv. 646-648).

El tercer cuadro (vv. 652-993) del primer acto transcurre unas horas más tarde en una huerta o jardín a las afueras de Ferrara, en donde el Duque con Aurora, su sobrina-hija, y otros miembros de su corte, aguarda la llegada de Federico con Casandra. Aunque sea un espacio hasta cierto punto natural, concierne a la corte y es palaciego, sujeto por consiguiente al protocolo y las normas sociales del decoro. Lo más relevante lo constituye la conversación entre el Duque y Aurora. Ella se extraña de que Federico retrasara la partida para ir en busca de Casandra a Mantua (lo que ha comportado que se encuentren azarosamente a mitad de camino), a lo que el Duque argumenta que la razón no puede ser otra que la desazón que le ocasiona la boda, habida cuenta de que estaba seguro de que lo iba a heredar. Pero las presiones que ha recibido de sus súbditos («mis vasallos han sido / quien me ha forzado y vencido», vv. 669-670), los cuales le han argumentado que otros deudos suyos podrían pleitear con Federico por sucederle a él al frente de Ferrara a consecuencia de su ilegitimidad, o, lo que es peor, hacer la guerra al Ducado, le han obligado a casarse; lo cual hace a disgusto y en contra del amor que profesa a su hijo, que es lo que más adora en el mundo. De modo y manera que no es sino un matrimonio de conveniencia realizado por razones políticas; que no le interese, que lo haga solamente para satisfacer las demandas de sus súbditos, espoleará el conflicto de Casandra y su venganza, perpetrada en forma de adulterio. Aurora, que

ha sido criada por el Duque como si fuera su hija, le solicita que la despose con Federico, pues ellos se quieren desde la más tierna infancia y sería además la forma de solucionar el problema de la legitimización y sucesión del Conde. El cuadro, tras el recibimiento oficial del Duque a su esposa, en el que se pone de manifiesto lo poco que ella le interesa, y el besamanos, se cierra con Federico reconociendo que está envidioso y celoso de su padre, puesto que su sentimiento para con Casandra es un «imposible amor» (v. 992).

La segunda parte de la estructura, el desarrollo de la trama, se divide en dos partes que se corresponden, respectivamente, con el acto segundo y con el primer cuadro del tercero. El segundo acto (vv. 994-2030), que transcurre en el interior del palacio ducal de Ferrara un mes después de los acontecimientos del primero, se conforma de un cuadro único, de un movimiento escénico corrido sin solución de continuidad de principio a fin. Su arquitectura, de ponderado equilibrio y precisión matemática, se cimienta sobre diez diálogos mantenidos entre dos personajes en ausencia o en presencia de terceros, distribuidos en dos series simétricas de cinco, con un punto decisivo de la trama situado justo al final de cada una.

La primera es la larga conversación que mantienen Casandra y Lucrecia, en la que la flamante Duquesa se lamenta de su suerte por cuanto, en el mes que lleva casada, el Duque solo ha pasado con ella una noche —lo que hace indisoluble su matrimonio por la consumación— y desde entonces no solo la rehúye, sino que ha vuelto a las andadas y arriba a palacio con las primeras luces del alba. Casandra, por ello, por el desprecio que recibe del Duque, preferiría ser antes una labradora o una villana y levantarse cada mañana abrazada a su marido que ser una dama de alcurnia vilipendiada, humillada y ultrajada. Lucrecia, que le sugiere que escriba a su padre informándole de la situación, le insiste en que mejor estuviera casada con el Conde, «conforme a la naturaleza / y la razón» (vv. 1098-1099), cuyo primer hijo sucedería a su abuelo en el trono. Pero Casandra, angustiada y ofuscada por el desdén de su esposo, no parece haberse percatado del amor que suscita en su hijastro.

La segunda conversación es la del Duque con Federico. Se supone que ellos, con los que viene también Batín, entran al escenario por la puerta contraria de adonde están Casandra y Lucrecia, con las que no se cruzan. Casandra se ofende de lo que estima un desprecio: que el Duque no solo no la haya mirado, sino que siquiera haya reparado en ella. Se marcha con Lucrecia declarando que semejante desatención le saldrá caro; y, en efecto, a partir de ese momento comenzará a mirar a Federico con otros ojos. El Duque, preocupado por la creciente melancolía que aflige a su hijo, le asegura que si hubiera sabido que casarse iba a entristecerlo y enervarlo tanto no lo habría hecho; pero que, en todo caso, el mejor remedio es que se despose con su prima Aurora, pues ha consultado a los más «ancianos sabios / del Magistrado» (vv. 1144-1145) y, como no han observado ningún impedimento, lo amonestan y aconsejan. El Conde, para salir del paso, siembra dudas sobre la honorabilidad de su prima, lo que enfada a su padre, que se va.

La tercera sucede entre el Conde y Batín; Federico está desesperado por la pasión que lo embarga, que es de tal índole, que no se puede verbalizar ni mencionar («Batín / si yo decirte pudiera / mi mal, mal posible fuera, / y mal que tuviera fin; /

pero la desdicha ha sido / que es mi mal de condición / que no cabe en mi razón, / sino solo en mi sentido», vv. 1232-1239). Lo que en cierto modo no deja de ser extraño, porque, al final del primer acto, ya había quedado manifiesto entre ellos que Federico siente por su madrastra una pasión irregular.

La cuarta, con Federico en el escenario, la protagonizan Casandra y Aurora, quien se queja amargamente de que el Conde, a causa del matrimonio de su padre, ha dejado de tratarla y amarla. Aurora casi repite de nuevo lo que le ya le dijo al Duque, que se amaron desde la infancia y que ella ha sido siempre la alegría de Federico y el objeto de su galantería. Pero ahora la ambición le ha llevado incluso a poner en duda su amor, hasta el extremo de acusarla de favorecer al marqués Gonzaga. Casandra le garantiza que intercederá por ella, y así se produce la primera conversación entre la madrastra y el entonado desde su llegada a Ferrara.

Representa el centro del acto y constituye uno de los puntos culminantes de la obra. Se supone que Casandra se queda a solas con Federico para terciar a favor de Aurora y, sin embargo, lo que hace es darle noticia del desgraciado matrimonio que tiene con el Duque, pues prefiere tener amoríos con mujeres de baja condición social en lugar de con ella, por lo que no ha de temer que engendren sucesor alguno. El Duque se casó solamente para paliar las demandas de sus vasallos. Antes de darle cuenta de su pliego de descargos, Casandra, por tercera vez, levanta del suelo al Conde y, en cambio del besamanos, lo abraza y lo tutea —las otras dos habían acaecido cuando se conocen (vv. 396-411) y en el recibimiento oficial que el Duque le dispensa a su llegada a Ferrara (862-888)—. El Conde, tras conocer los padecimientos y aflicciones de su madrastra, le comenta que su indisposición, su abatimiento y su tristeza no provienen de interés alguno; antes bien, son penas de amor, de un amor imposible que no es Aurora. Casandra, quizá adivinando que es ella esa mujer que el Conde adora y que está en un pedestal subida de tan alta, le anima a que exteriorice su amor y Federico, mediante los mitos de Faetonte, Belerofonte, Sinón y Jasón, intenta definírselo. Pero Casandra insiste y le exhorta a que no muera callando, pues ninguna mujer es de bronce o alabastro, sino de carne y espíritu, de cuerpo y alma. Federico, entonces, pasa al tú, y le declara abiertamente, en versos extraordinarios, su amor. Sola Casandra en el escenario analiza su situación, sopesa si es viable dar rienda suelta a la pasión que despierta en el Conde, la cual además le sirve de venganza del Duque. No se le escapan los riesgos («a la sombra de mi gusto / estoy mirando su espada», vv. 1570-1571), ni la naturaleza de su amor, que por el momento no pasa del pensamiento al acto; de modo que

hasta ahora no han errado
ni mi honor ni mi sentido
porque lo que he consentido
ha sido un error pintado.
Consentir lo imaginado
para con Dios es error,
mas no para el deshonor,
que diferencian intentos
el ver Dios los pensamientos
y no los ve el honor (vv. 1582-1591).

La sexta conversación acaece con la entrada de Aurora, que pregunta a Casandra por su gestión. La Duquesa, que tiene el alma turbada («las del alma son / las mayores tempestades», vv. 1550-1551), la despacha rápido. Aurora, sola, decide dar celos de verdad al Conde con el Marqués para ver si reacciona. E inmediatamente después entran a escena Rutilio y Gonzaga.

La séptima es, pues, la conversación que mantienen Aurora y el Marqués, quien, luego de galantearla, la pide licencia para irse. Pero Aurora le dice que no desespere tras un solo desaire y que no se parta.

La octava, con Aurora y el Marqués en el escenario, transcurre entre el Duque y el Conde. El Duque le explica a Federico que han llegado unas cartas del Pontífice conminándole a que parta de inmediato a Roma para luchar al frente de las tropas del Vaticano. Federico quiere ir con él, pero su padre se niega con el expediente de que Ferrara no se puede quedar sin los dos al mismo tiempo. Se trata de un error manifiesto del Duque, aunque involuntario, porque si Federico fuese con él podría servirle para enfriar su incestuosa pasión, pero no permitirle hacerlo significa dejarle el campo expedito para que su amor llegue a efecto.

La novena es en la que Aurora favorece al marqués Gonzaga delante de Federico, que ni se inmuta. Batín se lo reprocha y le declara que seguro que su amor se ha mudado a otra, aunque no se lo diga. Federico no suelta prenda. Solo en el escenario recita un soneto, «¿Qué buscas, imposible pensamiento?» (vv. 1797-1810), que precede a la escena culminante de la declaración mutua de amor de la madrastra y el alnado, en el que expresa las cuitas que le embargan. Este y el soliloquio anterior de Casandra conciertan con los del Duque en el acto tercero.

La décima constituye, ciertamente, el momento álgido de la tragedia en cuanto al amor se refiere, en tanto representa la culminación del proceso paulatino de maduración del sentimiento que se ha ido desarrollando a lo largo de todo el acto. Casandra, determinada a llevar a término su venganza ante el desprecio sistemático del Duque, resuelve satisfacer el amor del Conde. Ella lo anima refiriéndole la anécdota de Antíoco, enamorado de su madrastra, su padre Seleúco y el médico Erasístrato, creando falsas expectativas o engañándose a sí mismos, por cuanto el Duque no solo es el polo opuesto de Seleúco, sino que los desenlaces de sus historias no podrán ser más contrarios. El Conde pronuncia la indeleble glosa al mote «En fin, señora, me veo / sin mí, sin vos y sin Dios» (1911-1975). Y, en un prodigioso intercambio de réplicas y asentimientos, de objeciones y aprobaciones, de protestas y consentimientos, sellan su amor, un delirio adúltero e incestuoso por afinidad de parentesco legal o cognación política de primer grado.

El primer cuadro (vv. 2031-2775) del tercer acto comienza cuatro meses después (v. 2154) del final del acto segundo, que son los que dura la relación de Casandra y Federico, y transcurre intramuros del palacio ducal. Se articula en torno al regreso del Duque a Ferrara tras su triunfal participación en las empresas militares del Papa y tiene como núcleo central su revelación, el descubrimiento tanto de la traición de su mujer y su hijo como de la responsabilidad que le compete, pues «quien siembra vientos...», y las consecuencias que compota.

Antes de su llegada, Aurora le informa al marqués Gonzaga de que ha visto, reflejados «en el cristal de un espejo» (v. 2075) de la alcoba de su tía, a Casandra y Federico cumpliendo, tan descuidados como desprevenidos, con los ritos de Venus. Es ella, pues, quien certifica en primera instancia que, en esos cuatro meses de ínterin, han consumado su amor y la Duquesa, también su venganza. Lope, pues, con prudente velo y honesta oscuridad, deja entre bambalinas, en una suerte de enfática elipsis, el idilio de la madrastra y el entenado; y hasta el mismo «espejo / que los abrazos repite, / por no ver tan gran fealdad, / escureció los alindes» (vv. 2089-2092). La alarma de Aurora y su desazón, que en parte estriban en haber pillado en flagrante a su amado con otra mujer, dan muestra de la corrupción moral que impera en el palacio, al tiempo que constituyen el preludio de la catástrofe. Aurora, que se sincera con el Marqués, al que ahora parece apreciar de verdad, le pide consejo y él, galán y cortés, le ratifica su sentimiento y la conmina a que pida al Duque permiso para casarse con él e irse juntos a Mantua.

La noticia de la inminente llegada del Duque, de la que Batín informa a Federico y Lucrecia a Casandra, no solo los devuelve, después de la excepcionalidad que han vivido, a la realidad, sino que supone el fin de sus encuentros amorosos. Cuando dirimen lo que hacer, Federico, confundido y enajenado, le dice que va a fingir pretender a Aurora y aun pedir su mano a su padre, a lo que Casandra se opone con determinación. Ella, frente al Conde, que enseguida tiembla y se amedrenta, se muestra más osada y decidida, aun cuando es igual de consciente de que su relación transgrede toda norma, de que repudia cualquier sujeción moral; pero no reconoce más autoridad que la de su pasión. Bien es verdad que el lazo de Federico para con su padre es mayor, y por ello también su traición, que el de Casandra, pues, aunque vulnera las leyes sagradas del matrimonio, ha sido vilmente menospreciada por el Duque desde el primer momento.

Después del recibimiento que le dispensan Casandra, Federico, Aurora y el marqués Gonzaga, Ricardo le da cuenta a Batín de la transformación radical del Duque, que ha mudado su vida de disipación por la virtud y el recogimiento:

Ya no hay damas, ya no hay cenas,
ya no hay broqueles ni espadas,
ya solamente se acuerda
de Casandra; ni hay amor
más que el Conde y la Duquesa:
el Duque es un santo ya (vv. 2358-2363).

El mismo Duque le confirma a Batín que es un hombre nuevo cuyo propósito es dedicarse a su mujer, a su hijo y a sus tareas de gobierno. De hecho, la razón por la cual no está descansando de su viaje estriba en unos memoriales que ha recibido y que quiere atender lo más prontamente posible. Aunque la reforma moral le llega tarde, pues ya no puede impedir lo sucedido, es lo que le permite discernir y justipreciar su *hamartia* o error fatal y lo que le confiere envergadura trágica.

El centro de gravedad del cuadro lo constituye, en efecto, la escena en que el Duque, solo en el proscenio, lee los memoriales y se topa con el aviso cerrado que le advierte de la relación nefanda que, en su ausencia, han mantenido su mujer y su hijo. El Duque, en un monólogo de gran intensidad dramática, se interroga si puede ser verdad que su hijo, sangre de su sangre, «hombre de otro hombre nacido» (v. 2525), haya cometido semejante contravención como quitarle el honor con su esposa; pero puede, «que es hombre y ella mujer» (v. 2501). Piensa que es una punición por su vida licenciosa; un escarmiento similar al que recibió el rey David de su hijo Absalón por el episodio de Betsabé; aún mayor si cabe porque Federico se ha acostado con su esposa, mientras que Absalón lo hizo con las concubinas de su padre. Con todo, y aunque baraja infligir la muerte a su hijo, no se obnubila ni se precipita, antes bien actúa con moderación, cautela y ácida ironía a fin de inquirir lo sucedido.

En la conversación que mantiene acto seguido con Federico, en la que este le requiere que lo case con Aurora, el Duque, maliciosamente, le dice que primero habrá de consultarlo con su madre para que esté al tanto. Federico se revuelve con que considere tal a Casandra, pues no es la progenitora biológica de Aurora, ni tampoco la suya, que lo fue una tal Laurencia, «muchos años ha difunta» (v. 2588). El Duque le pregunta si le molesta que la llame su madre, y el Conde le contesta levantando infundios sobre el trato que le ha dispensado la Duquesa en los meses en que ha estado fuera. Federico se defiende, pues, con la misma estrategia que puso en práctica cuando su padre le propuso casarse con su prima Aurora y él rechazó la oferta amparado en la supuesta relación que mantenía con Carlos Gonzaga. La falta de valor de Federico es harto evidente por cuanto no solo no encara las cosas de frente, sino que levanta, cobardemente, falsos testimonios sobre las personas que lo rodean.

En cualquier caso, el Duque, que se queda solo rumiando las palabras de su hijo, atina en todo: primeramente, al constatar que Federico quiere desviar su atención con la petición matrimonial de Aurora, después con las murmuraciones sobre el comportamiento de Casandra con él, así como, por fin, por el hecho de que se moleste por llamar a la Duquesa su madre, «y dice bien, pues es su amiga / la mujer de su padre / y no es justo que ya "madre" se diga» (vv. 2625-2627). Empero, el Duque no las tiene todas consigo, recela de que la persona que le ha dado el papel no sea un enemigo del Conde que desea su muerte de manera sagaz mediante la venganza que su conocido valor garantiza, por lo que les tenderá una celada con el propósito de que sean ellos mismos quienes ratifiquen o desmientan el contenido del papel anónimo.

En estas está cuando entran Aurora y Casandra para solicitar al Duque que conceda la boda de aquella con el marqués Gonzaga. El Duque se opone para probar a su mujer, les aduce que no puede dar su beneplácito porque se lo acaba de prometer al Conde. Aurora, que reacciona con arrojo, le afirma que no va a aceptar a Federico por marido por cuanto la despreció en su día y ha dejado de quererlo: «¡El casarse ha de ser gusto, / yo no le tengo al Conde!» (vv. 2687-2688). Casandra, por su lado, con quien el Duque ha tirado de cáustico sarcasmo al responderle, cuando

ella le ha declarado que Federico se ha comportado tan discreto y con tan heroico valor que «un retrato vuestro ha sido» (v. 2656), «ya sé que me ha retratado / tan igual en todo estado / que por mí le habéis tenido, / de que os prometo, señora, / debida satisfacción» (vv. 2657-2661); Casandra —decíamos— se sorprende vivamente, como cabía esperar, de que Federico le haya pedido casarse con Aurora y le ruega que, pese al atrevimiento de su sobrina, no fuerce su voluntad. El Duque, entonces, finge marcharse, pero se queda acechando a escondidas cuando entra Federico para poder escuchar lo que se dicen él y Casandra. Y lo que se dicen confirma lo que le había advertido el papel. Federico quiere poner fin a la relación por lo que significa y porque es imposible seguir con ella con su padre en palacio, «que no es el Duque algún hombre / de tan baja condición / que a sus ojos —ni es razón— / se infame su ilustre nombre. / Basta el tiempo que tan ciegos / el Amor nos ha tenido» (vv. 2724-2729). Pero Casandra, que es más intrépida, animosa y asimismo imprudente, quiere seguir adelante. El Duque, en tanto en cuanto padre traicionado y marido burlado, los castigará, pero sin levantar sospechas a propósito de su honra.

La tercera parte de la estructura, el desenlace de la trama, se corresponde con el segundo y último cuadro (vv. 2776-3021) del acto tercero. En él acaece el castigo sin venganza del Duque.

Aunque el paso de un cuadro al otro o no comporta un cambio del espacio: la acción prosigue en el interior del palacio ducal de Ferrara, sí parece haberlo en el tiempo, pues da la sensación de haber un breve salto temporal, lo suficiente como para que Batín, que de gracioso deviene un «perspicaz observador»¹⁷, haya percibido el estado emocional en que se encuentran el Conde, que «ya triste, ya alegre viene; / ya cuerdo, ya destemplado» (vv. 2793-2795); Casandra, «pues también, / insufrible y desigual» está (vv. 2796-2797); y el Duque, «santo fingido, / consigo a solas hablando / como hombre que anda buscando / algo que se le ha perdido. / Toda la casa lo está» (vv. 2800-2804). Son, ciertamente, los efectos del adulterio y el incesto; la miasma o el efluvio maligno que emana de una relación que infringe las normas más sacrosantas de la sociedad altomoderna y que envicia y contamina todo; e igualmente de la vida impúdica del Duque, que, hasta cierto punto, los ha suscitado.

Después de confirmar a Aurora su casamiento con el Marqués y de pronunciar otro prodigioso monólogo, extremadamente emotivo, en que, por un lado, justifica un proceder que sancionan y «disponen las leyes / del honor, y que no haya / publicidad en mi afrenta / con que se doble mi infamia. / Quien en público castigo / dos veces su honor infama, / pues, después que le ha perdido, / por el mundo le dilata» (vv. 2850-2857), y, por el otro, expone, en la línea del último soliloquio de Medea en la tragedia homónima de Eurípides, lo que supone para un padre verse obligado a dar muerte un hijo («¿Qué corazón no desmaya? / Solo de pensarlo —¡ay, triste!— / tiembla el cuerpo, espira el alma, / lloran los ojos, la sangre / muere en las venas he-ladas, / el pecho se desalienta, / el entendimiento falta, / la memoria está corrida /

17. García-Reidy, 2009, p. 37.

y la voluntad, turbada», vv. 2869-2877), el Duque pone en cumplimiento el castigo sin venganza. Cuando entra Federico le manifiesta que ha dejado a un noble que quería traicionarlo maniatado, que en realidad es Casandra, y listo para ser ejecutado, lo que le demanda que haga con premura. Federico, que no se opone, duda; pero, ante la insistencia de su padre, cumple la orden y mata a Casandra. El Duque, a la sazón, llama a la guardia, reclama que alguien ajusticie a su hijo porque ha asesinado a la Duquesa al enterarse de que ella estaba embarazada y el Marqués, sin que Federico sepa por qué, lo ajusticia. Sorprende que sea el Marqués quien propiamente la muerte al Conde, pues él y Aurora estaban al tanto de la verdadera índole de la relación que había entre ellos. Sorprende también, aunque resulta entendible desde los postulados convencionales de un código del honor sustentado, antes que en la virtud personal, en la opinión ajena, pues «honra es aquello que consiste en otro; / ningún hombre es honrado por sí mismo, / que del otro recibe la honra un hombre» (Lope de Vega, *Los comendadores de Córdoba*, vv. 2293-2295), que el Duque, que es la máxima autoridad política y judicial de Ferrara, puna las infracciones de su mujer y su hijo no en ejemplar ejecución pública, sino de forma privada, cual un marido y un padre que limpia en secreto una deshonra que no es del todo secreta. Como sea, los tres pierden: si Casandra y Federico la vida, el Duque se queda solo, en una soledad que es a un tiempo física y metafísica.

3.2. La leyenda de Tristán e Isolda

Son preponderantemente el nudo y el desenlace de *El castigo sin venganza* los que se ajustan con más propiedad tanto al mito de Fedra como a la *novella* de Banello y su libre transliteración al francés y del francés al español. Para la presentación del conflicto dramático principal —la boda política o por razones de estado, y porque se lo piden sus vasallos, del Duque con Casandra, así como el hecho de que envíe a su hijo en calidad de emisario a buscar a Mantua a su esposa, de que Federico se haga merecedor de su amor al rescatarla, en las aguas de un río, del accidente que había sufrido su coche y que entre ellos se inicie una pasión fatal que contraviene todas las normas— Lope de Vega pudo tener en consideración la famosa leyenda medieval de Tristán e Isolda, aquella que se difundió en lengua francesa y alemana, en especial su primera parte¹⁸. Ciertamente es que en la versión castellana de la traducción de Belleforest se dice del marqués Nicolás de Ferrara que, después de haber enviudado de su primera esposa y de «haber vivido [...] mucho tiempo sin mujer legítima, persuadido, a lo que se entiende, de algunos vasallos, determinó de casarse, y negocióse de manera que se vino a concluir con la hija del señor Carlos Malatesta»¹⁹. Ciertamente es que una situación análoga, la de un señor que desprecia el matrimonio pero que se ve obligado a casarse por la presión de sus feudatarios a fin de garantizar su sucesión, constituye el punto de partida de la *novella* de Gualtieri y Griselda, la décima de la décima jornada del *Decamerón* (h.

18. Hasta donde alcanzamos, la posible presencia de la leyenda de Tristán e Isolda en *El castigo sin venganza* ha sido abordada solamente por Rodríguez, 1981, pp. 122-123, de forma muy escueta y harto diferente de lo que proponemos a continuación.

19. Lope de Vega, *El castigo sin venganza*, apéndice 4, p. 289.

1353)²⁰. Una historia que Lope, además de en el *capolavoro* de Giovanni Boccaccio, pudo conocer en el *rifacimento* latino que Petrarca llevó a cabo alrededor de 1374, el *De insigni obedientia et fide uxiora*, que se difundió exento y formando parte del *Rerum Senilium Libri* (epístola XVII 3); en su traducción castellana de un autor anónimo, *La historia de Griseldis*, proveniente a su vez de una traducción anónima francesa de comienzos del siglo xv, que circuló de forma independiente y en el cuerpo de la traducción española del *Decamerón*, titulada *Libro de las c. novelas de Juan Bocacio* (1496), en lugar del cuento original del certaldés; o, indirectamente, por medio de la patraña segunda del *Patrañuelo* (1567) de Joan Timoneda y de la adaptación mimético-dramática de Pedro Navarro, en su *Comedia muy exemplar de la Marquesa de Saluces, llamada Griselda*, que se publicó en 1603, aunque hubo de ser compuesta en la década de 1560-1570. Y que le sirvió de modelo —antes la perspectiva moralizante que había impuesto la refundición de Petrarca, fuera en el texto que fuera o en los textos que fueran, que la *novella* de Boccaccio— para la elaboración de *El ejemplo de casadas y prueba de la paciencia*, comedia palatina escrita probablemente en 1601 y publicada en 1615, en la *Quinta parte de las comedias de Lope de Vega*, en cuyo primer acto, que Lope quizás tuvo en mientes a la hora de pergeñar *El castigo sin venganza*, se repite el motivo: el conde del Rosellón y Cerdeña, Enrico de Moncada, que aborrece el casamiento, agradece la «justa pretensión» (v. 2) de sus vasallos, representados por Eralino y Roselio, y acepta su propuesta («Yo os juro determinarme / lo más presto que yo pueda, / que no es poco que os conceda / la voluntad de casarme», vv. 105-108), que cumplirá al contraer matrimonio con la labradora Laurencia. No obstante lo cual, es solo en la leyenda de Tristán e Isolda en la que se dan todos los pasos.

Aunque quizás el núcleo originario se remonte al siglo viii y tenga un origen histórico, no fue sino a lo largo del siglo xii, en particular en su segunda mitad, cuando se difundió por el occidente europeo medieval la historia de los amores de Tristán de Leonís y la bella Isolda la Rubia, esposa del rey Marcos, tío del joven caballero. Es una leyenda de origen celta, con influjos clásicos y orientales en su desarrollo²¹, que impresiona por su formidable fuerza pasional, su belleza y su intensidad, hasta el punto de que se erige en el «paradigma de la fuerza trágica del amor fatal, de un amor sin barreras, ni normas cortesas, que arrastra a los amantes a desafiar al mundo entero y que culmina en la destrucción de ambos»²².

Así comienza el relato de la versión del sajón Eilhart von Oberg, la única que ha llegado íntegra hasta al presente:

20. «Già è gran tempo, fu tra' marchesi di Sanluzzo il maggior della casa un giovane chiamato Gualtieri, il quale, essendo senza moglie e senza figliuoli, in niuna altra cosa il suo tempo spendeva che in uccellare e in cacciare, né di prender moglie né d'aver figliuoli alcun pensiero avea; di che egli era da reputar molto savio. La qual cosa a' suoi uomini non piacciendo, più volte il pregaron che moglie prendesse, acciò che egli senza erede né essi senza signor rimanessero» (Boccaccio, *Decameron*, X 10, p. 1629).

21. Sobre la formación de la leyenda, el prototipo o esquema común de las diferentes versiones y sus reminiscencias literarias, ver Riquer, 2001, pp. 11-30 y Millet, 2016, pp. 9-17.

22. García Gual, 1997, p. 27.

Puesto que debo contar una historia [...] si aceptáis permanecer callados, yo os contaré [...] cómo el noble Tristán llegó a este mundo, cuál fue su fin y todas las proezas que llevó a cabo, de qué modo culminó todo lo que en vida emprendió, cómo este prudente héroe conquistó a doña Isolda y cómo ella murió por él; él murió por ella y ella por él. Ahora prestad atención a este relato. Escuchad bien, pues voy a contaros una historia de alegrías y lamentos como jamás fue oída otra igual por hombre alguno, sobre asuntos mundanos, sobre valentía y sobre amor²³.

En él íncipit no solo se condensan los temas fundamentales, sino que se fijan asimismo las líneas maestras de su estructura. Por un lado, el relato épico-caballeresco de las hazañas de Tristán desde su origen hasta el enlace de Isolda con el rey Marcos, después de su fatal enamoramiento en el viaje de Irlanda a Cornualles provocado por la ingesta del bebedizo de amor, y, por el otro, la historia de amor adúltero y trágico de la pareja, que constituye la base de su leyenda.

La primera parte de la estructura descansa en la reiteración del tópico literario del héroe que, desconocido y dotado de cualidades excepcionales, arriba a una corte o a un reino al que libra de una amenaza y como recompensa obtiene por mujer a la hija o la hermana del rey; un motivo de origen clásico que informa los mitos de Teseo, vencedor del Minotauro, y de Edipo, vencedor de la Esfinge.

Rivalén, hijo del rey de Leonís, llega al reino de Cornualles y se pone al servicio del rey Marcos, cuyos enemigos le hacían violenta guerra; después de realizar numerosas proezas y dar sabios consejos, la hermana del rey, Blancaflor, se enamora de él al curarle una herida y yacen juntos. A la muerte de su padre, Rivalén regresa a Leonís, llevándose consigo a Blancaflor, que va encinta. Cuando desembarcan en el castillo de Kanoel, él se entera de que el duque Morgan ha arrasado su reino y, tras desposarse con la hermana de Marcos, parte a la guerra, quedando ella al cuidado del mariscal Roalt. Mientras dura el conflicto, Blancaflor da a luz a un niño y muere de sobreparto, no sin artes entregar un anillo de familia, regalo de su hermano, al mariscal, para que se lo dé a su hijo cuando alcance la mayoría de edad. Poco después retorna, victorioso, Rivalén, quien, al conocer la luctuosa noticia de la muerte de su mujer, bautiza a su hijo con el nombre de Tristán y se lo entrega al preceptor Gornval para que lo eduque así en las artes de la guerra como de la corte y haga de él un perfecto caballero.

Años más tarde, habiendo fallecido su padre y tras sortear varios incidentes, Tristán llega a la corte del rey Marco, su tío, en donde brilla por sus habilidades monteras y musicales, y descuella, sobre todo, por su valentía al enfrentarse, en singular combate, al gigante el Morholt, hermano de la esposa del rey de Irlanda, Gormond, que ha desembarcado en Tintagel para cobrarse un viejo tributo, consistente en la entrega de trescientas doncellas y otros tantos mancebos de quince años, elegidos a sorteo. Tristán, que redime al reino de tan ominosa obligación derrotando contra pronóstico al Morholt, reproduce así la gesta de Rivalén, su padre, con la salvedad de que no conquista ni se le entrega en pago ninguna mujer, aunque el rey, que lo

23. Eilhart von Oberg, *Tristán e Isolda*, pp. 35-36.

había armado caballero y lo ha reconocido por el anillo de Blancaflor, lo designa su sucesor; para lo cual decide permanecer soltero, como hace el Duque de Ferrara con el designio de que su hijo ilegítimo pueda heredarle al frente del Ducado.

Durante el enfrentamiento, sin embargo, Tristán fue herido por el Morholt con una lanza envenenada, cuya herida, que desprende un olor nauseabundo, parece incurable. Tras pasar un tiempo en una cabaña, a la que se había mudado desde el palacio real, el malherido caballero convence al rey de que le bote una nave y lo deje marchar a la deriva en busca de remedio. Es así como, de incógnito, arriba a Irlanda, donde Isolda, la hermana del Morholt, hábil en filtros y venenos, halla un antídoto que lo sana y, junto a su hija, Isolda la Rubia, cuidan al convaleciente hasta que está plenamente restablecido. Este motivo puede que se relacione con un tipo de relatos irlandeses, los *immrama*, sobre el viaje de un héroe a ultramar o al *Otromundo*, donde encuentra a una dama que lo ayuda y lo protege; si bien, se vincula con el de la heroína que cura las heridas del héroe, por lo que sería una reduplicación de lo hecho por Blancaflor con Rivalén.

Restablecido, Tristán regresa a Cornualles para instalarse al lado del rey Marco y ocupar el rango de heredero. Pero algunos cortesanos, principalmente los barones felones Andret, Ganelón, Gondoine y Denoalen, envidiosos de sus triunfos y celosos de su situación de privilegio, inician una intriga política, presionan al soberano para que tome esposa y engendre un heredero. Marco que, como el Duque, no tenía intención de hacerlo, cree encontrar un medio para aceptar la proposición sin casarse: escoger una mujer imposible de conseguir, aquella de la que unas golondrinas han portado a su balcón una hebra de cabello dorado. Remite, en efecto, a la tradición popular de las pruebas irrealizables, inalcanzables o imposibles para lograr un objetivo o alcanzar una cosa, que al cabo solo consigue realizar el héroe, como la prueba de armar el arco y tirar la flecha que atravesase las doce anillas dispuestas en el suelo que Penélope propone a los pretendientes a fin de elegir y casarse con el que la supere, que a la postre no es otro que el mendigo que es Odiseo, en el canto XXII de la *Odisea* de Homero; como la de *El viaje de los Argonautas* de Apolonio de Rodas, donde Jasón es conminado a adquirir el vellocino de oro y ello tras superar las pruebas de domar los toros, sembrar el campo con los dientes del dragón y enfrentarse a los guerreros terrígenos, que logra merced a la ayuda de Medea; o como la extracción de la espada Excálibur, que Merlín había forjado en la isla de Ávalon, de una roca por parte del rey Arturo, que se cuenta en la materia de Bretaña. Tristán, ante las sospechas de los barones felones de que se trate de un ardid suyo para impedir la competencia de un posible heredero, decide emprender la prueba y viaja de nuevo a Irlanda acompañado por un pequeño séquito, por cuanto sospecha que el pelo pertenece al cabello de Isolda la Rubia, que es lo propio que hace Federico en *El castigo sin venganza*: ir a Mantua en busca de la esposa de su padre, aunque no lo afronte por iniciativa personal y vaya disgustado.

Nada más llegar a la corte de Gormond, Tristán mata a un enorme dragón, con fauces de fuego, que amenazaba la seguridad del reino; una gesta por la que el rey, en bando público, había prometido a su vencedor la mano de su hija. Isolda identifica a Tristán como el asesino del Morholt, su tío, cuando lo cura de las lesiones del enfrentamiento con el dragón; pero, ante la amenaza de ser entregada a un pretendiente deleznable, el senescal Aguingerrán el Rojo, opta por no vengarse y acepta, aunque a regañadientes y enfurecida por lo que considera un desprecio y un desplante de Tristán, ser entregada por esposa al rey Marco. Antes de partir, la madre de Isolda prepara un filtro de vino y hierbas, que confía a Brangel, la criada de su hija, con el propósito de que se lo dé a beber a ella y al rey Marco en la noche de bodas. Sin embargo, en una detención durante la travesía entre Irlanda y Cornualles, Tristán e Isolda beben, por equivocación, el brebaje, que desata en ellos «una pasión violenta, recíproca y fatal, que no permitirá que la amada sobreviva al amado»²⁴. Cuando arriban a Tintagel, Tristán entrega a Isolda al rey Marco, pero, en la noche de bodas, le suplanta Brangel, con el expediente de que, en Irlanda, es tradición apagar todas las luces.

Se repite, pues, de nuevo el motivo de la conquista amorosa del héroe y el de su sanación por la heroína; solo que Tristán en esta ocasión no actúa en beneficio propio, sino como ayudante o colaborador en la consecución de la mujer, de un modo parecido a como sucede en *El cantar de los Nibelungos*, donde Sigfrido ayuda al rey Gunter a conseguir como esposa a la feroz Brunilda al ser él quien supera las pruebas impuestas por ella para lograr su mano. Sin embargo, en los relatos en que ocurre esto, como subraya Millet,

el personaje de referencia es siempre el rey: el monarca puede enviar embajadores, pero es él quien, por su valía, mantiene el derecho a obtener a la princesa. Aquí, en cambio, la historia se desarrolla desde el emisario, quien por su carácter de protagonista aparece también como héroe: sus victorias sobre el Morholt y el dragón lo definen como tal y, aunque el relato esté construido de manera que Tristán quede descartado como pretendiente de Isolda, esas proezas le otorgan el derecho implícito a conquistar a la mujer. En su condición de ayudante y miembro de la corte, Tristán entrega a Isolda al rey; como héroe, por el contrario, el bebedizo de amor que ambos ingieren por error fatal en la travesía [...] hace de alguna manera justicia y une a la mujer con quien en cierto modo también tiene derecho sobre ella. En todo caso, el filtro mágico, preparado por la madre de la princesa y propiciado por Brangel, la fiel la criada de Isolda, no solo los ligará para siempre, sino que sirve para explicar la atracción fatal que determina su destino. Isolda se convierte en esposa del rey Marcos, pero su pasión por Tristán es invencible²⁵.

Lo cual es parecido a lo que sucede en *El castigo sin venganza*. Pues, aunque es el Duque quien envía de emisario a su hijo a recoger a su esposa a Mantua, es Federico quien se hace merecedor del amor de Casandra al auxiliarla y librarla de

24. Riquer, 2001, p. 27. El filtro no opera de igual modo en las distintas versiones de la historia: en las de Béroul y Eilhart von Oberg el efecto dura tres y cuatro años, respectivamente; mientras que en las de Tomás de Inglaterra y Godofredo de Estrasburgo es permanente.

25. Millet, 2016, p. 12.

la muerte tras el accidente del coche en que viajaba en el río. En su condición de colaborador, Federico entrega a Casandra al Duque, pero el encuentro en las aguas del bosque, en mitad de la naturaleza, ocasiona el relámpago del amor tanto como sanciona su fatal atracción. Casandra se convierte en la esposa del Duque, pero la chispa de la pasión que ha prendido en ellos se impondrá a la norma.

En la parte de las hazañas caballerescas de Tristán se delinea, por consiguiente, el conflicto principal de la historia: la dialéctica entre el enlace nupcial por razones de estado y el irrefrenable amor pasión; el casamiento de Isolda con el rey Marco y la relación desleal y adúltera de los amantes, puesto que Tristán infringe tanto la relación de vasallaje con su señor como el lazo sanguíneo que lo une a su tío, hasta el punto de cometer un incesto vertical por afinidad de parentesco de segundo grado, mientras que Isolda, que es infiel a su marido y señor, quebranta la ley del matrimonio y lo deshonorra. Ni el conflicto ni el triángulo resultante son disparejos de los de *El castigo sin venganza*.

A partir de la llegada de Tristán e Isolda a Cornualles y del matrimonio de ella con el rey Marco comienza la segunda parte de la estructura de la leyenda, la novela de amor, que da cuerpo al mito y a la tragedia, y que se divide a su vez en dos partes: el periodo (de tres años en Bérout y cuatro en Eilhart, que es lo que dura el efecto del bebedizo) en que son amantes inseparables y el que se inicia después de que Isolda sea perdonada por el rey y Tristán marche al exilio, o sea, el de la separación de los amantes, aunque todavía se encuentren de cuando en cuando, que conduce la trama hacia el infausto final. El primer periodo, que es el de los encuentros furtivos de Tristán e Isolda y la presión de los barones felones, a los que se une el enano Froncín, para hacer público el adulterio y que, en virtud de su condición de máxima autoridad política y judicial, los castigue el rey, esto es, en el que se expone el enfrentamiento de la naturaleza, encarnada en el sentimiento del amor, contra la norma social y la ley, contiene algunos de los episodios más conocidos de la historia, como la cita espiada en el gran pino; las huellas ensangrentadas en las flor de harina; la entrega de Isolda a los leprosos; el salto de Tristán de la capilla; la huida y permanencia de los amantes en el bosque de Morrois, «que expresa simbólicamente su renuncia a la vida en sociedad»²⁶; la visita de Tristán al ermitaño Ogrín; el perro Husdent; la presencia de Marco en la cabaña del bosque y la espada entre los cuerpos de los amantes; el perdón para Isolda y el exilio para Tristán.

El segundo periodo se desarrolla cuando Tristán, luego de que Isolda supere la ordalía o el juicio de Dios mediante el ardid del juramento ambiguo, llega a la corte del duque de Hoel y su hijo Kaherdín, se pone a su servicio y los auxilia en sus contiendas contra los caballeros rebeldes. Como recompensa, Tristán obtiene a la hija del Duque, Isolda la de Blanca Manos, reproduciéndose por cuarta y última vez el motivo de la conquista amorosa del héroe. Tristán, sin embargo, no consuma su matrimonio, y no lo hace porque, como tiene su pensamiento y su corazón en otra parte, no hay amor ni sensualidad; se trata, pues, de un «matrimonio blanco». Finalmente, después de varios viajes a Cornualles para encontrarse en secreto con

26. García Gual, 1997, p. 29.

Isolda la Rubia, en que se recrean episodios como el de la locura de Tristán, su disfraz de leproso y su paso por Bretaña, es herido de muerte en una escaramuza y manda a Kaherdín, en embajada, a avisar a su amada, pues es la única que, gracias a las artes medicinales aprendidas de su madre, podría curarlo, con el compromiso de que, si ella acepta, la embarcación en que vengan habrá de portar velas blanca y, en caso contrario, negras. Isolda responde al llamado de Tristán y abandona, pese a la indignidad que le reporta, Cornualles. Pero, cuando está a punto de entrar en el puerto, Isolda la de Blancas Manos los traiciona, pues le hace creer a Tristán que su amada no viene en el navío al confundir a propósito el color de las velas. Su acción combina dos motivos de tradición clásica. Por un lado, el de la confusión de la señal de reconocimiento o *gnórisma* acordada, cuyo artificio forma parte del mito de Teseo —lo que corrobora la importancia que desempeñó en la orquestación de la leyenda de Tristán e Isolda—, quien había prometido a su padre Egeo que, si volvía vencedor del Minotauro, su nave traería velas blancas y, si no, negras; pero Teseo, confundido con las imprecaciones del lamento de Ariadna, a la que ha dejado vilmente abandonada en la marina de Naxos, lo olvida y causa el suicidio de su padre, que se despeña al pensar que su hijo no ha superado la prueba. Un tópico que todavía Cervantes emplearía en la historia de Timbrio y Silerio, insertada en *La Galatea*, cuando Silerio, ofuscado por el triunfo de su amigo, olvida ponerse la señal que había convenido con Nísida para anunciarle la victoria de Timbrio en el duelo que lo enfrentaba con el caballero jerezano. Por el otro, el de la esposa ultrajada que deniega la ayuda a su marido, cuyo ejemplo más salvaje y más audaz en la Antigüedad —que provocó un sonoro escándalo en el teatro Dionisio de Atenas el día de la representación— es el de Medea, en la memorable tragedia de Eurípides, quien no solo asesina bárbaramente a la nueva mujer de Jasón, su esposo, sino que mata a sus hijos para vengarse de él hasta las últimas consecuencias. Tristán muere y, cuando finalmente llega hasta él, Isolda «se acuesta a su lado y le abraza, le besa en la boca y en el rostro y le abraza estrechamente; acostada junto a él, cuerpo con cuerpo, boca con boca, entrega su espíritu y muere así a su lado por el dolor causado por la muerte de su amigo»²⁷. Enterrados uno al lado del otro, de sus tumbas nacen un rosal y una vid, «que crecieron y se juntaron de tal manera que no había forma de volverlos a separar»²⁸.

Según Millet,

la materia [del relato] está estructurada de tal modo que los amantes, a la vez que sucumben progresivamente ante los impedimentos a los que se debe enfrentar su relación, arrastran consigo, destruyéndolo, todo el universo que los rodea y en el que experimentan ese amor. Las exigencias de dos individuos que se aman chocan frontalmente con las expectativas de orden político-social y religioso del

27. Tomás de Inglaterra, Berol, María de Francia y otros, *Tristán e Isolda*, p. 204.

28. Eilhart von Oberg, *Tristán e Isolda*, p. 166. Rodríguez (1981, pp. 121-122) sostiene con acierto que tanto la muerte por amor de Isolda la Rubia como el amor constante más allá de la muerte de la pareja pudo imprimir su huella en el funesto final de *El Duque de Viseo* de Lope de Vega, por cuanto doña Elvira fallece de amor sobre el cuerpo ensangrentado del Duque y el rey don Juan, al comprender lo que ha sucedido, ordena que «a doña Elvira y al Duque, / que en la vida no pudieron, / muertos los junte un sepulcro, / para que se gocen muertos» (*El Duque de Viseo*, pp. 202-203).

colectivo. La historia de Tristán e Isolda solo puede acabar en muerte y no acepta salvación de ningún lado, de manera que el amor que se describe y defiende solo puede ser entendido como antítesis paradójica, como el gran motivo por el cual la vida en este mundo, a pesar de la destrucción generalizada a la que conduce y a pesar de su miseria, merece ser vivida²⁹.

Y este constituye un lazo más de unión —el más importante— de su historia con la de Casandra y Federico. Como sea, este amor desbocado constituye el más firme ejemplo del enfrentamiento trágico entre los deseos del individuo y las normas de la sociedad; es la máxima expresión, en la literatura occidental, del amor fatal de final trágico.

Es prácticamente imposible que Lope pudiera haber conocido algunas de las primeras versiones que se escribieron de la leyenda de Tristán e Isolda, allá por la segunda mitad del siglo XII. Nos referimos a los poemas narrativos escritos en francés por el poeta normando Béroul (h. 1150-1180) y por el anglonormando Tomás de Inglaterra (h. 1160-1180), que han llegado hasta nosotros de manera muy fragmentaria —del de Béroul se conserva un fragmento único de 4.485 versos octosílabos que carece del principio y del final, mientras que del de Tomás de Inglaterra ha pervivido alrededor de la sexta parte del poema en ocho manuscritos parciales distintos— y que no se han publicado hasta el siglo XIX. Así como a los redactados seguidamente en alemán por el sajón Eilhart von Oberg, que lo concluyó después del año 1185 y que parece estar íntimamente relacionado con el de Béroul, y por el brillante clérigo alsaciano Godofredo de Estrasburgo, que lo compuso en torno al 1210 y cuyo texto, que recrea el de Tomás de Inglaterra —al que él denomina «Tomás de Britania»— y suma cerca de veinte mil versos, se detiene cuando Tristán se desposa con Isolda la de las Blancas Manos, por lo que está falto de la parte final; fue la versión en que Richard Wagner se fundó para pergeñar su inmortal drama musical, *Tristan und Isolde*, acabado en 1859 y estrenado en Múnich en 1865. El poema de Eilhart, del que se conservan unos pocos fragmentos, ha pervivido, empero, íntegro en dos copias manuscritas del siglo XIV que presentan divergencias entre sí; del de Godofredo se conservan once manuscritos completos que datan de los siglos XIII, XIV y XV. A estas cuatro versiones de la historia cabe añadir varios poemas episódicos escritos en francés antiguo, centrados en distintos encuentros de la pareja tras el exilio de Tristán de Cornualles, como el *lai* de María de Francia el *Chievrefeuil* o la *Madreselva* (h. 1160-1170); las *Folies* de Tristán, la de Oxford y la de Berna, que datan de finales del siglo XII; el relato de *Tristán ruiseñor* insertado en el poema *Donnei des Amants* (h. 1200); y el *Tristán ministril* de Gerbert de Montruil, incluido en la tercera *Continuación del cuento del Grial* (h. 1230)³⁰.

Más posibilidades hay de que Lope hojeara la recreación en prosa, que, bajo la influencia de las novelas artúricas, se realizó en el siglo XIII entre 1235 y 1240, que se conoce con el título de *Tristán en prosa* y que diversifica la trama originaria en determinados puntos. Pues de ella derivan —aunque su difusión, de la que se

29. Millet, 2016, p. 17.

30. Sobre las versiones francesas de la leyenda y los poemas episódicos, ver Riquer, 2001, pp. 30-45; sobre los poemas alemanes, ver Millet, 2016, pp. 21-34 y 169-188.

conservan poco más de ochenta manuscritos, es harto compleja y enmarañada—, aparte de otros textos en catalán y gallego-portugués, dos códices castellanos del siglo XIV, ambos incompletos, conocidos como el *Cuento de Tristán de Leonís*, custodiado en la Biblioteca Vaticana, y el *Códice medieval del Tristán de Leonís*, conformado por dos manuscritos y que guarda la BNE, y un impreso de la era posincunable: el *Libro del esforçado caballero don Tristán de Leonís y de sus grandes fechos de armas*, publicado en Valladolid, en la oficina de Juan de Burgos, en 1501, que fue reeditado en siete ocasiones, una de las cuales, la que vio la luz en Sevilla en el taller de imprenta de Doménico de Robertis, en 1534, salió acompañada de un libro II que contenía la historia del hijo y de la hija de Tristán e Iseo, la *Crónica nuevamente enmendada y añadida del buen caballero don Tristán de Leonís y del rey don Tristán de Leonís el joven, su hijo*³¹.

Con todo y con eso, la leyenda, que ya se conocía en la Península Ibérica en el último tercio del siglo XII, que fue mencionada, entre otros, por Alfonso X el Sabio, Juan Ruiz y el Arcipreste de Talavera, que penetró en el romancero con las distintas versiones que se conservan del romance «Herido está don Tristán de una mala lanzada»³², de la que se compusieron pasos como «La carta enviada por Hiseo la Brunda a Tristán de Leonís» y la «Respuesta de Tristán»³³, que dejó impresa su huella en no pocas obras, empezando por el *Amadís de Gaula*, y que trae a colación —como no podía ser de otro modo— don Quijote en su vehemente defensa de la materia caballeresca contra la opinión del Canónigo de Toledo, en el capítulo XLIX de *El ingenioso hidalgo*, era demasiado popular en su línea argumental principal como para que Lope no estuviera al tanto de ella.

4. UN REFERENTE INTERTEXTUAL MÁS DE EL CASTIGO SIN VENGANZA

El castigo sin venganza presenta una acción sola, compuesta por dos intrigas, una principal y otra secundaria, vinculadas entre sí por el conde Federico, que oficia de personaje puente, al tiempo que es el único rebajado por su nacimiento. La

31. Ver Riquer, 2001, pp. 45-47 y Cuesta Torre, 1999, pp. XI-XIX.

32. Como este que incluye Paloma Díaz Más con el título «Tristán e Iseo»: «Herido está don Tristán de una mala lanzada; / diérasela el rey su tío con una lanza herbolada, / dióselo dende una torre, que de cerca no osaba. / Tan mal está don Tristán que a Dios quiere dar el alma. / Váselo a ver doña Iseo, la su linda enamorada, / cubierta de paño negro que de luto se llamaba. / "Quien vos hirió, don Tristán, heridas tenga de rabia / y que no hallase hombre que hubiese de sanalla". Tanto están boca con boca como una misa rezada; / llora el uno, llora el otro, la cama toda se baña. / El agua que de allí sale una azucena regaba, / toda mujer que la bebe luego se hace preñada. / "Que así hice yo, mezquina, por la mi ventura mala: / no más que d'ella bebí, luego me hice preñada; / empreñéme de tal suerte que a Dios quiero dar el alma". / Allí murió don Tristán y su linda enamorada» (*Romancero*, 61, pp. 214-215). O este otro que Martín Nucio incluyó en el *Cancionero de romances*: «Herido está don Tristán / de una mala lanzada, / diérasela el rey, su tío, / por celos que d'él cantaba. / El fierro tiene en el cuerpo, / de fuera le tembla el asta, / valo a ver la reina Iseo / por la su desdicha mala. / Júntanse boca con boca / cuanto una misa rezada, / llora el uno, llora el otro, / la cama bañan en agua: / allí nace un arboledo / que azucena se llamaba, / cualquier mujer que la come / luego se siente preñada, / comiera la reina Iseo / por la su desdicha mala» (Martín Nucio, *Cancionero de romances*, [86], pp. 514-515).

33. Ver Gómez Redondo, 1988, quien edita las dos cartas en las pp. 329-332.

primera intriga es la constituida por el triángulo principal que componen el Duque, Casandra y Federico; la secundaria es la de Aurora, el Marqués Gonzaga y Federico. Según le recuerda Aurora a su tío, que la adoptó, al morir su padre, cuando era todavía una niña, se ha criado con su primo el Conde, que es de la misma edad, como si fueran hermanos; con el paso del tiempo, a medida que fueron creciendo, descubren juntos el amor:

Dísteme por hermano a Federico,
mi primo en la crianza,
a cuya siempre honesta confianza
con dulce trato honesto amor aplico,
no menos de él querida
viviendo entrambos una misma vida.
Una ley, un amor, un albedrío,
una fe nos gobierna
que con el matrimonio será eterna,
siendo yo suya, y Federico mío,
que aun apenas la muerte
osará dividir lazo tan fuerte (vv. 712-723).

Pues bien, se trata de un motivo literario cuya prosapia se remonta a la antigüedad clásica, en particular al *Dafnis y Cloe* o *Las pastorales lésbicas* de Longo, y que tiene en el *Abencerraje* y *la hermosa Jarifa* una de sus realizaciones más conspicuas:

Con esta me crié desde niño —le cuenta Abindarráez a Narváez en la versión pastoril de Jorge de Montemayor, que es la que Lope conoció mejor y adaptó en *El remedio en la desdicha*—, porque también ella lo era, debajo de engaño, el cual era pensar que éramos ambos hermanos, porque como tales nos tratábamos y por tales nos teníamos, y su padre, como a hijos nos criaba. El amor que yo tenía a la hermosa Jarifa, que así se llamaba esta señora que es de mi libertad, no sería muy grande si yo supiese decillo [...]. Iba creciendo la edad, pero mucho más crecía el amor, y tanto, que ya parecía de otro metal que no de parentesco³⁴.

5. FINAL

El castigo sin venganza no solo constituye un ejemplar homenaje a una tradición literaria que hunde sus raíces en la Antigüedad, representada en las distintas versiones del mito de Fedra, y cuyas ramas arriban hasta su tiempo de forma oblicua en la *novella* de Bandello y sus readaptaciones a otras lenguas, así como a la leyenda medieval de origen celta de Tristán e Isolda, sino que Lope, sobre el fundamento de esos robustos cimientos, construye una obra maestra absoluta de la dramaturgia de todos los tiempos a propósito del «imposible amor» y sus fatales consecuencias, de eros y tánatos.

34. *El Abencerraje*, pp. 67-68.

BIBLIOGRAFÍA

- Apuleyo, *El asno de oro*, trad. Diego López de Cortegana, ed. Carlos García Gual, Madrid, Alianza, 2000.
- Bandello, Matteo, *Tutte le opere*, ed. Francesco Flora, Milán, Mondadori, 1952, 2 vols.
- Blanco, Mercedes, «De la tragedia a la comedia trágica», en *Teatro español del Siglo de Oro. Teoría y práctica*, ed. Christoph Strosetzki, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 1998, pp. 38-60.
- 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, pp. 121-144.
- Boadas, Sònia, y Fernández, Laura «Los títulos de las comedias de Lope de Vega: oscilaciones y cambios de los autógrafos a la imprenta», *Studia Aurea*, 14, 2020, pp. 164-212.
- Boccaccio, Giovanni, *Decameron*, ed. Amedeo Quondam, Maurizio Fiorilla y Giancarlo Alfano, 6.ª ed., Milán, BUR, 2016.
- Carrascón, Guillermo, «Bandello en el taller dramático de Lope», en *Serenísima palabra. Actas del X Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (Venecia, 14-18 de julio de 2014)*, ed. Anna Bognolo et al., Venecia, Edizioni Ca' Foscari, 2017a, pp. 441-452.
- Carrascón, Guillermo, «Lope de Vega y las *Historias trágicas ejemplares* de Matteo Bandello», *Archivio Novelistico Italiano*, 2, 2017b, pp. 2-24.
- Carreño, Antonio, «Introducción», en Lope de Vega, *El castigo sin venganza*, ed. Antonio Carreño, Madrid, Cátedra, 2010, pp. 9-96.
- Cuesta Torre, M.ª Luzdivina, «Introducción», en *Tristán de Leonís*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1999, pp. XI-XLV.
- Dixon, Victor, *En busca del Fénix. Quince estudios sobre Lope de Vega y su teatro*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2013.
- Dixon, Victor, y Torres, Isabel, «La madrastra enamorada: ¿Una tragedia de Séneca refundida por Lope de Vega?», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 19, 1994, pp. 39-60.
- El Abencerraje*, ed. Eugenia Fosalba, Barcelona, Espasa Calpe, 2017.
- Fernández García, Laura, Rodríguez Gallego, Fernando, y Valdés, Ramón, «La *Veinte y una parte verdadera*: historia editorial», en Lope de Vega, *Comedias. Parte XXI*, coord. Gonzalo Pontón y Ramón Valdés, Barcelona, Gredos, 2022, pp. 1-61.
- Ferrer Valls, Teresa, «Lope representado en palacio en la época de Felipe IV: hipótesis a partir de la base de datos CATCOM», *Teatro de Palabras*, 7, 2013, pp. 173-192.

- Ferrer Valls, Teresa, et al., *CATCOM. Base de datos de comedias mencionadas en la documentación teatral (1540-1700)*, 2012-2022, en línea, <http://catcom.uv.es>.
- García Gual, Carlos, *El redescubrimiento de la sensibilidad en el siglo XII*, Madrid, Akal, 1997.
- García-Reidy, Alejandro, «Introducción», en Lope de Vega, *El castigo sin venganza*, ed. Alejandro García-Reidy, Barcelona, Crítica, 2009, pp. 7-72.
- García-Reidy, Alejandro, *Las musas ramera. Oficio dramático y conciencia profesional en Lope de Vega*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2013a.
- García-Reidy, Alejandro «Renovación, tradición y comunidad teatral en Lope de Vega (a propósito de *El castigo sin venganza*)», *eHumanista*, 24, 2013b, pp. 108-131.
- García-Reidy, Alejandro, Valdés, Ramón, y Vega García-Luengos, Germán, «Una nueva edición (¿princeps?) de *El castigo sin venganza*», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XXVII, 2021, pp. 270-329.
- García-Reidy, Alejandro, y Valdés, Ramón, «Prólogo», en Lope de Vega, *El castigo sin venganza*, en *Comedias. Parte XXI*, coord. Gonzalo Pontón y Ramón Valdés, Barcelona, Gredos, 2022, pp. 789-860.
- Gómez Redondo, Fernando, «Carta de Iseo y respuesta de Tristán», *Dicenda*, 7, 1988, pp. 327-356.
- Heliodoro, *Historia etiópica de los amores de Teágenes y Cariclea*, trad. Fernando de Mena, ed. Francisco López Estrada, Madrid, RAE, 1954.
- Millet, Victor, introducción general e introducciones parciales a Eilhart von Oberg y Gottfried von Strassburg, *Tristán e Isolda*, ed. Victor Millet, trad. Victor Miller y Bernd Dietz, 2.ª ed., Madrid, Siruela, 2016, pp. 9-17, 21-34 y 169-188.
- Muñoz Sánchez, Juan Ramón, «"Escribía / después de haber los libros consultado": a propósito de Lope de Vega y los *novellieri*, un estado de la cuestión (con especial atención a la relación con Giovanni Boccaccio), parte II», *Anuario de Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, 19, 2013, pp. 116-149.
- Muñoz Sánchez, Juan Ramón, *El incesto, un tema de origen clásico, en Shakespeare, Lope de Vega y Racine*, Turín, Accademia University Press, 2016.
- Nucio, Martín, *Cancionero de romances*, ed. Alejandro Higashi y Mario Garvín coordinada por Josep Lluís Martos, Alicante, Universitat d'Alacant, 2021.
- Oberg, Eilhart von, *Tristán e Isolda*, en Eilhart von Oberg y Gottfried von Strassburg, *Tristán e Isolda*, ed. Victor Millet, trad. de Victor Miller y Bernd Dietz, 2.ª ed., Madrid, Siruela, 2016², pp. 35-166.
- Oleza, Joan, «Las opciones dramáticas de la senectud de Lope», en *Proyección y significados del teatro clásico español*, ed. José María Díez Borque y José Alcalá Zamora, Madrid, SEACEX, 2004, pp. 257-276.

- Profeti, Maria Grazia, «El último Lope», en *La década de oro de la comedia española: 1630-1640. Actas de las XIX Jornadas de teatro clásico de Almagro*, ed. Felipe B. Pedraza y Rafael González Cañal, Almagro, Festival de Almagro / Universidad de Castilla-La Mancha, 1997, pp. 11-39.
- Riquer, Isabel de, «Introducción», en Tomás de Inglaterra, Berol, María de Francia y otros, *Tristán e Iseo*, ed. Isabel de Riquer, epílogo Michel Cazenave, Madrid, Siruela, 2001, pp. 11-53.
- Rodríguez, Leandro, «El mito de Tristán e Isolda y Lope de Vega Carpio», en *Lope de Vega y los orígenes del teatro español*, ed. Manuel Criado del Val, Madrid, Edi-6, 1981, pp. 119-123.
- Romancero*, ed. Paloma Díaz Mas, estudio preliminar Samuel G. Armistead, Barcelona, Crítica, 1994.
- Rozas, Juan Manuel, *Estudios sobre Lope de Vega*, ed. Jesús Cañas Murillo, Madrid, Cátedra, 1990.
- Ruano de la Haza, José María, *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 2000.
- Strassburg, Gottfried von, *Tristán e Isolda*, en Eilhart von Oberg y Gottfried von Strassburg, *Tristán e Isolda*, ed. Victor Millet, trad. Victor Miller y Bernd Dietz, 2.ª ed., Madrid, Siruela, 2016, pp. 189-469.
- Tomás de Inglaterra, Berol, María de Francia y otros, *Tristán e Iseo*, ed. Isabel de Riquer, epílogo Michel Cazenave, Madrid, Siruela, 2001.
- Valdés, Ramón, «Sobre el manuscrito y los finales de *El castigo sin venganza*», en *El último Lope (1618-1635) y la escena*, ed. Felipe B. Pedraza, Rafael González Cañal y Elena E. Marcello, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2015, pp. 179-220.
- Valdés, Ramón, «Variantes, rastros, hitos e instancias autoriales entre borradores, manuscritos e impresos de *El castigo sin venganza* y la labor del editor», *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, 9.2, 2021, pp. 1041-199. DOI: <https://doi.org/10.13035/H.2021.09.02.69>.
- Vega, Lope de, *Arte nuevo de hacer comedias*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez y Pedro Conde Parrado, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2016.
- Vega, Lope de, *Cartas (1604-1633)*, ed. Antonio Carreño, Madrid, Cátedra, 2018.
- Vega, Lope de, *El castigo sin venganza*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez, Barcelona, Octaedro, 1999.
- Lope de Vega, *El castigo sin venganza*, ed. Alejandro García-Reidy, Barcelona, Crítica, 2009.
- Vega, Lope de, *El castigo sin venganza*, ed. Antonio Carreño, 8.ª ed., Madrid, Cátedra, 2010.

- Vega, Lope de, *El castigo sin venganza*, ed. Alejandro García-Reidy y Ramón Valdés, en *Comedias. Parte XXI*, coord. Gonzalo Pontón y Ramón Valdés, Barcelona, Gredos, 2022, pp. 861-1010.
- Vega, Lope de, *El Duque de Viseo*, ed. Francisco Ruiz Ramón, Madrid, Alianza, 1966.
- Vega, Lope de, *El ejemplo de casadas y prueba de la paciencia*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte V*, ed. Marie-Françoise Déodat-Kessedjian y Emmanuelle Garnier, Lleida, Milenio, 2004.
- Vega, Lope de, *Los comendadores de Córdoba*, ed. Jesús Gómez y Paloma Cuenca para la Biblioteca Castro, codificación digital para ARTELOPE de Ángela Martínez Fernández, Valencia, Artelope, 2017. Disponible en: https://artelope.uv.es/biblioteca/textosAL/AL0559_LosComendadoresDeCordoba.php.
- Ynduráin, Domingo, *Estudios sobre Renacimiento y Barroco*, ed. Consuelo Baranda, María Luisa Cerrón, Inés Fernández Ordóñez, Jesús Gómez y Ana Vian, Madrid, Cátedra, 2006, pp. 157-178.