

## DE BANDELLO A FREUD Y LACAN: EL CASTIGO SIN VENGANZA DE LOPE DE VEGA

Joseph V. Rikapito  
Louisiana State University

La fuente principal de la comedia de Lope de Vega, el *Castigo sin venganza*, es la *novella* 44 de Matteo Bandello (ed. 1934:515-524) "*Il Marchese Niccolo terzo da Este trovato il figliuolo con la matrigna in adulterio, a tutti dui in un medesimo giorno far tagliar il capo in Ferrara*". En la introducción a la comedia (ed 1928: 567-584),<sup>1</sup> Lope se refiere a que *historia* básica de su comedia se encuentra en latín, francés, alemán, toscano y castellano (567). El cuento de Bandello tiene que ser forzosamente la historia italiana a que se refiere. Pero hubo una traducción francesa (*Histories Tragiques*) así como una libre traducción de la versión francesa (*Historias tragicas ejemplares*).<sup>2</sup> Aunque la trama del cuento básico italiano en sus aspectos generales se encuentra en la comedia de Lope, *El castigo sin venganza*, hay diferencias entre las dos obras. Para los lectores de textos del Siglo de Oro español, tales préstamos eran bastante comunes.<sup>3</sup> Las diferencias en ambos textos italiano y español son notables. Amado Alonso (1952:8) habla de la imposibilidad en España de la resolución de la versión lopesca, o sea, el reconocimiento público del estado de consentimiento del duque. El código de honor español no habría permitido tal declaración pública; el deshonor podría haber sido, pero sería un secreto, como reza el título de

---

<sup>1</sup> También me he valido de las ediciones de Kossoff (1970), Carreño (1990) y Morris (1966).

<sup>2</sup> Véase Carreño (1990: 33-49) para un excelente análisis de las varias etapas desde Bandello hasta la comedia de Lope y el artículo de Alvar (1986).

<sup>3</sup> Para una lista general de las fuentes de la comedia véase la introducción muy útil de Kossoff (1970). Para diferencias entre ambas autores véase también Williamsen (1983), Gasparetti (1939:39). Larson (1977: 131) nota que lo que falta en el texto de Bandello es la perspectiva trágica, lo que Lope prueba ampliamente en su comedia. Ambos Kohler (1937) y Van Dam (1928) notan la denegación de ciertos detalles de la fuente italiana. Ambos creen que Lope consiguió el cuento de la traducción española del francés (Kohler, 1937: 475; Van Dam 1928: 59). El último adherente a esta teoría es Carreño (1990:36,39), quien, en la introducción a su excelente edición, acepta la idea, aunque añade que el elemento incestuoso, tan básico a la pieza lopesca, no se subrayó en el original. Gigas (1921) había sugerido una fuente para la tradición oral (citado por McCrary, 1978: 214, n. 12) pero este aserto es rotundamente negado por Gasparetti (1939: 33). Hubo también una sugerencia de una situación que habría sido muy arriesgado de un posible amorío entre el hijo del rey Felipe II y su mujer, Isabel de Valois. Para otras fuentes (David y Absalom, Amnón y Tamar, e importantemente, Edipo, véase Alvar (1986: 15 et seq.)

una de las mejores piezas calderonianas, *A secreto agravio, secreta venganza*. López Estrada (1985: 36) se pregunta si esto es lo que Lope pretendía cuando hablaba de la presentación de la comedia: "Señor lector, esta tragedia se hizo en la corte sólo un día, por causas que a Vuestra Merced [El duque de Sessa] le importan poco..." (*op.cit.*: 35). Otras referencias apuntan a una fuente histórica.<sup>4</sup> Una fuente que ha sido injustamente olvidada por los críticos fue mencionada por Gasparetti (1939:38), o sea, un cuento de Il Lasca. Como quiera que sea, a pesar de la nota de Carreño que el incesto apenas lo trata Bandello, tenemos que notar que la trama básica es tan incestuosa como la que se encuentra en Lope.<sup>5</sup> Mientras Lope (y otros autores del Siglo de Oro) se descuidaron de algunos de los aspectos eróticos, escabrosos, y escatológicos de la novelística italiana, hay en el texto de Bandello una muy obvia presentación de detalles eróticos. Algunos de estos detalles existen en el subestrato de la transferencia intertextual del texto italiano al español. Es probablemente verdad que Lope tenía delante de sí las varias versiones del tema, es inconcebible la pieza española sin el lazo con el texto italiano como fuente. Con respecto a la adaptación de Lope de algunas tramas, personajes, etc., tengo que estar de acuerdo con Scungio (1961:193): "En general, se puede decir que Lope tomó de su fuente en cada caso lo que pensaba que necesitaba para sus comedias" [trad. mía]. y particularmente con respecto a *El castigo sin venganza*, "Lope usó básicamente la trama pero lo añadido crea una comedia más intensa y profunda que el original" (*op.cit.*: 90).

Para el lector moderno, las fuentes que son de mayor interés son las fuentes clásicas alegadas por críticos. Lope mismo, como hemos visto, habla de una versión en latín. Se refiere a su preferencia por un estilo español y "no por la antigüedad griega y severidad latina" (ed. 1928: 567) y evita algunos de los *topoi* y recursos del drama clásico. La identificación obvia es con Phaedra e Hipólito (Alonso, 1925: 8; Issacharoff, 1981: 145-147; Carreño, 1990: 44; González Echevarría, 1986: 275). Issacharoff, también llama la atención a las diferencias en el manejo de las fuentes clásicas por Bandello y Lope: aquél mantiene su tratamiento dentro del ejemplo de Hipólito, y desde luego intensifica el lazo con el

<sup>4</sup> Véase el libro de J. G. Griffith (1955), para unas observaciones del papel de la historia en los cuentos de Bandello. Véase la edición de *El castigo sin venganza* de C.A. Jones, (1966.4), para comentarios relevantes sobre la historicidad de la pieza.

<sup>5</sup> Bandello se refiere a los avances amorosos de su madrastra como "[i] suoi lascivi atti" (518). Un ejemplo de lo erótico: "*Gli gettò le braccia al collo ed amorosamente in bocca lo basciò due e tre volte*" (521). Véase pp. 521 y 522 para más ejemplos.

final trágico, mientras éste confunde el *tema*, dejando entrar a Autíoco y Selenco. Naturalmente, el precedente clásico más obvio que hay que reconocer es con *Edipo* (Carreño, 1990: 44-46), quien también asociaba a Casandra con Yocasta del *Oedipus Rex* de Sófocles.

Una revisión de algunos personajes clásicos y los dramas podría elucidar las selecciones sobre tramas y personajes de Lope.<sup>6</sup> La hermosura de Casandra como joven se encuentra en Ovidio (*Metamorphoses*, 14. 132-53). Particularmente, la muerte alevosa (con Agamemnon) por Clytemnestra se relaciona con la *Odisea* (*Odisea*, 11:408-26). El motivo de la muerte por alevosía se puede encontrar también en Aeschylus donde Clitemnestra mata a Agamemnon, "atrapándole en un jubón mientras ella lo acuchilla" (*Agam.* 1095-1125). La muerte de Agamemnon como un acto de venganza se puede leer en *Eumenides* de Aeschylus (321). Otra fuente posible es la "violación sacrilega de Casandra por Ajax..." (341). El problema de la ilegitimidad se puede ver en *Oedipus* (304), quien como hijo de Polibo (quien lo crió y no fue su verdadero padre) y Merope fue mas tarde criticado por no ser hijo de Polibio, siendo Edipo ignorante de este hecho. Naturalmente, *Hipólito* de Euripedes presenta la trama básica del amor entre Phaedra, la segunda mujer de Teseo y su hijo Hipólito. El desenlace de la tragedia griega es diferente al de Lope. Séneca también escribió, *Phaedre*, que fue un modelo para el *Phaedre* de Racine. Otra vez, Lope ha hecho una mezcla de varias fuentes.

Lope podía haber tomado personajes y detalles libremente de un determinado número de fuentes italianas y clásicas. Como dice Gicovate, Lope, en última instancia reduce las sugerencias a su propia realidad y realidad cultural (incluso el tema de la honra). Gicovate (1978:309) dice:

Si tomamos *El castigo sin venganza* como ejemplo de síntesis, y exponemos la tragedia a la crítica, sin olvidarnos que ha puesto Lope el motivo de la honra y su secreto, muy español, donde Bandello no lo requería, veremos que al reducir el microcosmos de sus intereses filosóficos y religiosos a los confines de una familia y su destino, realizaba lo que requería la tradición griega: El oikos que informa el mito y la tragedia de los Atridas, con su maldición ancestral, tenía que transformarse en el ambiente religioso de Lope en el hogar cristiano con sus preocupaciones morales, sus crímenes nuevos y sus maldiciones y puniciones eternas.

<sup>6</sup> Los ejemplos siguientes son tomados de Morford y su guía muy útil, *Classical Mythology*. Pasajes relevantes son marcados por el nombre del personaje o por la página.

El cuento de Bandello, desde luego, su imitación y traducción, junto con varias sugerencias griegas, acaba en una creación de Lope, *El castigo sin venganza*, completa como cualquier autor pudiera hacer para, y en, su propio tiempo.

## II

Cuando Lope tomó el cuento de Bandello y añadió las reminiscencias y sugerencias clásicas, tuvo que tener presente el lugar donde vivía (España) y el público para quien escribía. Estos factores llegaron a ser determinantes en la construcción de su tragedia. Como bien notó Amado Alonso (1952), la solución de Bandello (la publicación del consentimiento de Niccolo d'Este) era imposible en la España de la época de Lope.<sup>7</sup> La acción de la pieza de Lope tiene que ver con el Duque de Ferrara quien es una importante figura política y social. Así que, como Carreño (1990:47) nota, la victimización del Duque de consentimiento es bastante serio en sí, pero siendo la víctima del consentimiento a manos de su propio hijo asume un mayor contorno político y social.<sup>8</sup> La seriedad del incesto amenaza con desbaratar la estabilidad política y la armonía del ducado. Aunque un número reducido de cortesanos se dan cuenta de la situación en la que está el Duque, el público se queda ignorante de la situación. Se puede intuir claramente en la solución drástica del Duque una presión social y política fuerte.<sup>9</sup> Su posición sería seriamente precaria. Jones dice: "Pero la armonía de la sociedad es restaurada solamente a costa de las vidas o la felicidad de los que la quiebran."<sup>10</sup>

Hablando de complejos psicológicos Lacan (1984:22) subraya la importancia de factores sociales:

---

<sup>7</sup> Véase a Alvar, quien, enfocando en el desenlace y el tema de la honra dice, "el deshonor debía lavarse en silencio y no ser divulgado" (1990: 37). Desde el principio Federico marca la relación entre sí y Casandra en términos de madre e hijo: "Señora, es justo y es fuerza: / mirad que soy vuestro hijo"(II, 401-02). Es también una sugerencia interesante de parte de Lope de insinuar adónde parará la comedia.

<sup>8</sup> Van Antwerp (1981:207) nota también que el amor ilícito de Federico y Casandra "se mofa del honor personal [del Duque] y amenaza el orden social total de Ferrara también".

<sup>9</sup> Nichols (1977:213) enfatiza "que el protagonista es una persona con grandes responsabilidades sociales". La cuestión del problema de la herencia se plantea temprano en la pieza. El ideal de Federico es de heredar a su padre, pues dice "de mí mismo quisiera retirarme, / que me cansa el hablarme / del casamiento de mi padre, cuando/ pensé heredarle, que di voy mostrando / a nuestra gente gusto, como es justo" (247-51). Antes Federico dijo que "Batín, ya sé que a mi vicioso padre / no pudo haber remedio que le cuadre/ como es el casamiento" (291-94).

<sup>10</sup> Wade (1976: 357) acepta este punto también.

...son conditionnement par des facteurs culturels, aux dépens des facteurs naturels [...] le complexe est dominé par des facteurs culturels: dans son contenu, représentatif d'un objet; dans sa forme, liée a une étape vécue de l'objectification, enfin dans sa manifestation de carence objective a l'égard d'une situation actuelle, c'est a dire, sous son triple aspect de relation de connaissance, de forme d'organisation affective et d'épreuve au choc du réel, le complexe se comprend par sa référence a l'objet.

En desarrollar el cuento, Lope debería haber intuido que la forma original del cuento italiano con su resolución pública sería inaceptable a su público (Jones *apud* McKendrick, 1983: 81). Mientras la pieza de Lope tiene un fondo fuerte de literatura e historia, al mismo tiempo el código social de la honra y todo lo que esto significa en la vida española se impone como una matriz de la situación dramática. La originalidad de la creación de Lope fue analizada perceptivamente por Evans (1979: 332)

En *El castigo sin venganza* Ferrara es la creación de Lope, no de Italia. Como el Verona, Padua, Venecia de Shakespeare y todo lo demás, es una metáfora, y, como tal, ofrece una vista de la España del siglo diecisiete como un mundo tiranizado por una ideología anticuada e inadecuada".<sup>11</sup>

### III

Cuando se piensa en las tragedias clásicas y las piezas de Shakespeare, se piensa en los personajes y su profundidad psicológica. Lope aprendió este sentido de profundidad de sus lecturas y no la desconoció. Como dice Arjona (1956:6 a), "sus piezas [de Lope] revelarían muchas más instancias donde Lope anticipa nuestra experiencia psicológica moderna, porque en Lope hay todo como en una botica".<sup>12</sup> Uno de los propósitos de este ensayo es de explorar los varios recursos psicológicos que se pueden leer en *El castigo sin venganza*, no solamente en terminos psicológicos generales sino también desde una perspectiva psicoanalítica.<sup>13</sup>

---

<sup>11</sup> Véase también la reseña de J.F. Montesinos (1929:186-88) de la edición de Van Dam de la obra; Montesinos ve la localización de Ferrera como falsa.

<sup>12</sup> Véase López Estrada (1985:34) quien, refiriéndose al personaje, Batín, nota que quiere "romper una situación de lo que son los impulsos subconscientes que hoy estudia la Psicología".

<sup>13</sup> Carreño es el primer crítico a aplicar las teorías psicoanalíticas a la comedia de Lope. Tal acercamiento faltaba incomprensiblemente en casi toda la crítica anterior a la edición de Carreño.

En cualquier lectura de esta obra la fuerza más poderosa es el amor. Algunos críticos hablan de Eros como el dínamo básico de la obra (Carreño, 1990: 68). Otros, como Zamora Vicente (1961:281), hablan de pasión y fatalidad como la fuerza motriz.<sup>14</sup> Pienso que esta fuerza debería verse como una fuerza sexual básica, la misma fuerza que empuja la vida hacia adelante. En la pieza de Lope, esta fuerza es la *Id* que se manifiesta por medio de la pasión que vence a Federico y a Casandra. Términos románticos como "Eros" y "pasión" son eufemismos sociales y literarios de la acción, y este *Id* se encuentra a la base de la fuerza motriz de estos personajes. Lope comprendió mejor que nadie cuán poderosas eran estas fuerzas, y su vida personal fue marcada, si no lastimada, por las consecuencias de sus pasiones y amoríos. Sería útil, desde luego, comprender que estos personajes son controlados por estos impulsos.<sup>15</sup>

Debemos mucho a Carreño quien presentó ideas psicosexuales freudianas al discurso de *El castigo sin venganza*. Una de las intuiciones de Carreño es su creencia que cuando Federico ocupa la cama de su padre está creando una situación incestuosa que resulta ser una forma de contra-castración del padre. La castración como parte del triángulo edípico es una idea psicológica fundamental. En esta pieza, se pueden leer varias instancias de la castración simbólica. El ejemplo más sobresaliente de este fenómeno es cuando el Duque se va a la guerra en servicio del Papa. Federico quiere acompañarlos también, esencialmente, para tomar las armas, pero el Duque le niega esta experiencia. El haber ido habría sido un acto de parte de Federico de establecerse como un ente independiente, y también para comprobar su valor para suceder al padre, o sea, confirmar su propio machismo. El Duque le niega esto, y Federico se queda en casa. En hacer esto, el Duque simbólicamente está castrando al hijo. Hay otro aspecto de la relación entre padre e hijo que puede asociarse

---

<sup>14</sup> Véase también Morris (1963:78), para quien esta fuerza se asocia con "amor ciego, amor loco", o Hesse (1976: 203 *et seq.*), quien combina *sino* con la fuerza básica de la obra. Larson (1977:119) nota que el amor y la pasión son fuerzas ingobernables en la obra.

<sup>15</sup> Para mostrar la fuerza de la pasión en la obra, obsérvese lo que dice Batín con respecto a los impulsos: "Dices bien, que alguna vez / entre muchos caballeros / suelo estar y sin querer / se me viene al pensamiento / dar un bofetón a uno / o mordelle del pescuezo / si estoy en algún balcón, / estoy pensando y temiendo / echarme dél y matarme. / Si estoy en la iglesia orando, / algún sermón, imagino / que les digo que está impreso; / me da gana de reír / si voy en algún entierro / y si dos están jugando, / que las tiro el candelero; / si cuentan, quiero contra / y si alguna dama veo, / en mi necia fantasía / asirla del moño intento / y me salen mil colores, / como si lo hubiera hecho" (930-57). Admito que la ligereza de lo que dice Batín podría ser tenido por humor y nada más. Pero aquí Lope usa la figura del donaire para acercarse al poder de lo incontrolable en los seres humanos. Está hablando del poder de impulsos incontrolables, pues, dice Federico: "Batín / si yo decirte pudiera / mi mal, mal posible fuera / y mal que tuviera fin, / pero lo desdicha ha sido / que es mi mal de condición / que no cabe en mi razón / sino solo en mi sentido," (1233-1239).

con la castración. T.E. May (1960) ve a Federico como una víctima de un desarrollo truncado, como alguien que "siempre ha estado bajo la influencia del padre. Parece obvio que la tiranía ha desarrollado mal a Federico, puesto que le falta hombría..." (155). Se añadiría que no es tanto como la tiranía que desarrolla mal el crecimiento psicológico sino el miedo del padre de ser reemplazado por su hijo.

Hay un número de experiencias en la vida de Federico que pueden justificar el incesto con su madrastra. Tenemos que recordar que Federico es el hijo bastardo del Duque. No sabemos nada de su madre.<sup>16</sup> Esto nos parece una página abierta en la vida de Federico, una *lacuna* no llenada, y esto tiene que ver con el deseo de volver a un período y momento ideal del confort que solamente se deriva de una madre.

Me parece que la manifestación en Federico de este dilema (la vacuedad maternal) es la rabia, lo cual sería la excusa más importante para que se rompa este tabú, que es la más severa de las convenciones sociales contra su condición de hijo bastardo y de una persona simbólicamente castrada. T.E. May (1960:162) también nota que el Duque sugiere que Federico se case y de esta manera perderá el derecho a la sucesión, pero al mismo tiempo el Duque prohíbe que su hijo se vaya a la guerra. Esto también es un estímulo para su rabia. Wilson (1963:273) también nota la misma cosa como también la denegación de la sucesión (278).<sup>17</sup> Carreño (1990:47) apunta otra cosa que, según él, puede ser una justificación de las acciones de Federico y es su actitud hacia su padre. Se refiere al Duque como "vicioso padre". Seguramente, Federico no pudo ser completamente neutro hacia las tendencias sexuales de su padre, antes o después de su casamiento con Casandra.

En un ensayo muy persuasivo y perceptivo, Peter Evans (1979:331) se acerca a la cuestión de la rabia de Federico, y sus observaciones corroboran mi punto de vista hacia el particular estado de ánimo que es producido en Federico:

La frustración<sup>18</sup> a veces engendra la venganza, y en este caso particular Federico provee la ocasión. La manera más fácil a

---

<sup>16</sup> Federico dice, "Mi madre Laurencia yace / muchos años difunta" (Il. 2577-88). Cuando cito el texto de la obra estoy citando de la edición de Kossoff.

<sup>17</sup> Véase D'Agostino (33) para una perspectiva muy inteligente y bien razonada. Véase abajo para otra discusión de la ilegitimidad de Federico y su lugar en su motivación psicológica.

<sup>18</sup> Yo lo veo más como rabia.

una mujer para vengarse de un hombre es de exacerbar fantasías y ansias que le habían obsesionado desde la niñez. Cuando un hombre se dirige a una madrastra, quien le iguala en edad, como *madre*, a quien le jura serle hijo, una mujer dedicada a destruir a su padre no tiene que hacer otra cosa sino someterse a la visión pervertida que el hijo proyecta en ella para satisfacer su sed de venganza" (331).

La motivación en el caso de Casandra no es muy diferente de la motivación en el caso de Federico. Casandra entra en el matrimonio en buena fe. Después de la inicial intimidad en la noche de su casamiento, su esposo la ignora en favor de amoríos con ramerías. Ella se siente herida. Como dice Morris (1963:71), en Casandra se trata de un caso de orgullo herido. El donjuanismo del Duque representa una negación de Casandra.<sup>19</sup> Carreño (1990:68) en cambio habla de su "*incontinencia sexual*" como una causa de su adulterio. Lo que puede ser de mayor significado, creo yo, es la auto-negación de sí misma, su *selfhood*. Llega a ser nada más que un objeto en la casa del Duque, reducida a un mero ornamento, mientras su persona, sexual o de cualquier otro tipo, es descartada y, en ausencia de la virilidad que el Duque podría proveer, ahí entra Federico (*op.cit.*: 45).<sup>20</sup>

Otra dimensión a su reacción psicológica es vista perceptivamente por T.E. May (1960:159) Dice:

El amorío de Casandra con Federico es, por un lado, un placer ilícito que se vierte en una amargura vacía; por otro, es una tentativa loca *para ofender* [enf. mío] una autoridad de quien ejerce un gran poder sobre la vida de Casandra, y uno que volverá sobre ella.<sup>21</sup>

Hemos discutido arriba el significado social y político del adulterio. La rabia de Casandra se dirige a lo que sería más dañoso para el marido quien le ha rechazado, aunque le cuesta la vida al final. De una

---

<sup>19</sup> Véase Fox (1989:127) "La indiferencia mortificante de su donjuanismo [a Casandra] finalmente le empuja a buscar venganza del amorío con su hijo." Véase también Larson (1977: 142)

<sup>20</sup> El texto provee varios ejemplos de la actitud de Casandra para con su esposo: "Sola una noche le vi / en mis brazos en un mes, / y muchos le vi después / que no quiso verme a mí" (1034-37) y "Y así no justo que vuelva / a Mantua, sino que vaya / a Ferrara, en que me espera / el duque, de cuya libre / vida y condición me llevan / las nuevas con gran cuidado" (601-06).

<sup>21</sup> D'Agostino (1985:39) ofrece una intuición sobre la cuestión de la rebelión psicológica: "*Non c'è bisogno di scomodare Freud o la psicanalisi in genere per affermare che nel Castigo sin venganza cosí come nella Phedre, sono rintracciabili i temi della transgressione all'autorità o del conflitto tra represso e repressione...*".



manera muy infeliz, su rabia se combina con la de Federico en el acto común de vengarse de las acciones del Duque.

Desde el punto de vista psicológico, el Duque no ofrece grandes misterios.<sup>22</sup> Es un hombre cuyo placer sexual es derivado de rameras. Esta es la manera como Lope nos presenta al Duque antes y después de su casamiento. Hasta su reforma moral después de su viaje a Roma no es muy creíble en términos artísticos.<sup>23</sup> Dadas las inclinaciones del Duque a relaciones superficiales, el lector o espectador puede fácilmente ver que el casamiento, hecho por razones políticas (supuestamente para evitar una guerra civil, [Wilson, 265-6]), es un error (Larson, 1977: 147).<sup>24</sup> Al final el Duque es una víctima de su propia disposición psicológica y falta de sensibilidad.

Gitlitz (1980) estudia las varias imágenes que aparecen a lo largo del texto,<sup>25</sup> uno de éstos es la espada. Como he mencionado arriba, ir a la guerra significa que Federico tiene que llevar armas, en una perspectiva<sup>26</sup> psico-sexual Federico vendrá a términos con su propia madurez sexual, y la espada es un símbolo fálico. Pero hay una inversión de esta imagen. Federico se refiere a Casandra como "*mi dulce espada*." Recordando la opinión de T.E. May (1960) de la masculinidad apocada de Federico, esta frase, erótica (*dulce*) y simbólica (*espada*) al mismo tiempo puede apuntar a la simpatía de Lope por Federico quien, desde un punto de vista, es la presa y Casandra la predadora.<sup>27</sup> La propia mas-

---

<sup>22</sup> A pesar del aspecto unificatorio del Duque, posee por lo menos cierta profundidad psicológica. Fíjese bien en la interioridad psicológica con que el Duque se ve a sí mismo cuando se cerciora de la realidad de su situación frente a Casandra y Federico: "Esto disponen las leyes / del honor y que no haya / publicidad en mi afrenta / con que se doble mi infamia" (2850-2853).

<sup>23</sup> No hay que tomar en serio la postura del Duque en su nueva modestia y humildad después de que vuelve de la guerra: "Ricardo: el duque se ha vuelto humilde / y parece que desprecia / los laureles de su triunfo; / que el aire de las banderas / no le ha dado vanagloria" (2369-73).

<sup>24</sup> Véase también Thompson (1981:230) para quien el casamiento del depravado Duque con una joven Casandra debe verse como una cosa no muy natural, y yo creo que esto anticipa un desastre. Williamsen (1983) nota en el texto el hecho de que Casandra piensa que el casamiento mejor para Casandra sería más con Federico que con el Duque.

<sup>25</sup> El analiza la espada con su relevancia a la guerra (33), pero nota que Federico no se rebela contra su padre. Federico irónicamente utiliza la espada cuando mata a Casandra. Mi interpretación apunta a una visión más psicológica del problema.

<sup>26</sup> Alvar (1986:26) sugiere que Casandra da a Federico la vida que él no tenía; ella lo convierte en la persona que Federico quería ser. Además, es Casandra quien crea la figura de madre e hijo (*op.cit.*:37); llega a ser la madre con Federico desempeñando el papel del hijo (*op. cit.*:37).

<sup>27</sup> Niega a Aurora en favor de Casandra. Añado, acaso porque Aurora no poseía la fuerza *viril* de Casandra. Wilson nota juiciosamente que Casandra como la "*dulce espada*" es un símbolo psicológico (1963: 277).

culinidad de Federico, simbolizada por la espada, se transfiere a Casandra.

Otro detalle importante en la evaluación de la motivación de Federico tiene que ver con su ilegitimidad. Carreño (1990:62) cree que su ilegitimidad es la causa de haber sido pasado por alto en la cuestión de su herencia, y de resultas la pierde, lo mismo como el estatus de Federico como bastardo se subraya con el casamiento del Duque (*op.cit.*: 67). La importancia de la posición de Federico en la vida de Casandra es intensificada por el hecho de que ella no está dispuesta a tener un hijo para no privar a Federico de su herencia (Issacharoff, 1981: 147). Lo dicho por Nichols que Federico habría sucedido a su padre contra toda ley es incorrecto por las razones que siguen: acaso la mejor perspectiva sobre la cuestión de la ilegitimidad de Federico y otra causa de su rabia psicológica nos la ofrece Kuehn (1991:160) al estudiar la cuestión de la legitimidad/ilegitimidad en el Renacimiento italiano:

Todos los hijos nacidos fuera del casamiento tuvo un estigma social de las circunstancias de su procreación. Los bastardos eran criaturas deshonradas, poco mejor que las bestias. Pero todos los bastardos no fueron creados iguales. Mientras que todos los hijos ilegítimos tuvieron desventajas legales y derechos disminuidos en comparación con los hijos legítimos, el grado de estas desventajas y los medios de vencerlas o disminuirlas varían según un esquema de clasificaciones legales y según el estatus social de sus padres.

La ilegitimidad de Federico no es un secreto y, gracias a la posición de su padre, Federico gozaba de muchas de las ventajas y beneficios de la corte, pero al fin y al cabo era ilegítimo, y aunque no se explicita tanto en el texto, Federico debería haber sufrido de sentimientos de inferioridad y enajenación en su contexto social. Su posición como hijo bastardo del Duque por supuesto le dió algún estatus. Kuehn (1990:160) continúa:

Los más bajos en la escala moral y legal eran los *nati ex damnatio coitu*, incluso los nacidos como consecuencia del incesto, del concubinage clerical o la fornicación, en adulterio o de las uniones carnales ilícitas (incluso de relaciones de patrón-esclavo o de patrón-criado). De otro lado había *naturales* que eran el resultado de uniones de concubinage de larga duración entre dos personas de edad de casamiento, uniones que diferían de los casamientos en gran parte solamente porque no habían sido solemnizados. El concubinage y sus progenies eran más fácilmente tolerados en la sociedad y la ley.

La ilegitimidad de Federico no es un secreto y él goza de todos los privilegios y ventajas de la corte, pero todavía sigue siendo ilegítimo y como tal vive en una forma de limbo social y hereditario. Cuando el Duque se somete a las presiones de tener heredero legítimo,<sup>28</sup> ofrece a Federico el casamiento con Aurora, lo cual le habría conseguido riqueza y posición social;<sup>29</sup> pero de todos modos no le habría quitado la mancha de la ilegitimidad. Como observa Kuehn y la ley asegura, había otro medio para salir del dilema de la ilegitimidad de Federico: la legitimación. Kuehn (1990:176) dice

La legitimación era un paso legal usado con regularidad en la Florencia del siglo quince. Podría proveer un medio de continuar el linaje de una familia por medio de un bastardo cuando faltaba un legítimo heredero masculino.<sup>30</sup>

La legitimación se podía hacer casándose con la madre de Federico, y de esa manera se pasaban todos los derechos de herencia a él, o simplemente el Duque podía haber reconocido a Federico como su heredero legal.<sup>31</sup> El Duque no cumple ni con uno ni con el otro. Aunque el ambiente de la pieza es italiano, el propósito de Lope es diri-

---

<sup>28</sup> Teniendo presente lo que he aprendido de la ilegitimidad, el invento de Lope (que el pueblo insiste en una sucesión legítima) es un invento dramático para aumentar la tensión en la obra que un hecho histórico. Con respecto a la demanda del público de que tengan un gobernante para suceder al Duque, hay que tener presente que tal eventualidad habría sido insólita en un lugar tan importante como Ferrara. En cuanto a cuándo y cómo los hijos ilegítimos suceden al trono hay que recordar el caso de Milán y Ludovico el Moro. Véase abajo para el manejo dramático en una sugerencia y anticipo psicológico del desenlace.

<sup>29</sup> No creo que se haya aclarado bien ciertos aspectos de la relación de Aurora con el Duque y con Federico. Aurora se crió al lado de Federico que se sentían como hermanos. De ahí que entran en el discurso otros aspectos del tabú, el incesto, si se pudiera llamar así, de dos hermanos. Considérense las palabras de Aurora con respecto a Federico: "una ley, un amor, un albedrío, / una fe nos gobierna, / que con el matrimonio será eterno; / siendo yo suya, / y Federico mío; / que apenas la muerte / osará dividir lazo tan fuerte" (718-25). Aurora tiene una larga conversación con el Duque, cuya intimidad podría verse en términos más que paternos, pues dice el Duque: "Dame tus brazos, Aurora, / que en mi sospecha y recelo / eres la misma del cielo, que mi noche ilustra y dora" (736-39). Tampoco se ha aclarado con bases psicológicas la cuestión de celos en la comedia. Tener celos de alguien que ha escogido a otro provoca la pregunta, ¿celos de quién? ¿De quién tiene celos Aurora, de Federico o de Casandra? ¿Quién es el objeto de su amor, Federico o Casandra? Dice Casandra, "Que responde / a tu amor agradecido. / Sosiega, Aurora, sus celos, / que esto pretende no más" (1594-97), o ¿de quién es celoso Federico, del Duque o del Marqués?: "Aurora: Fue Federico por ella, / de donde vino tan triste / que en proponiéndole el duque / lo que de los dos le dije, / se disculpó con tus celos" (2049-53). La cuestión de los celos está profundamente enraizada en la trama y deja lugar a ciertas dudas, explicables solamente por medio de la teoría psicanalítica.

<sup>30</sup> Dice también que, "Legitimizar a un bastardo además, le dió a él (raramente a ella) los medios legales de amenazar las demandas de herencia de otros..." (1990: 177).

<sup>31</sup> El mero hecho de que el hijo natural vivía en la corte es *implícito* [enf. mío] como reconocimiento de paternidad y lo legitimiza también (i.e., faltando un hijo legítimo, Federico habría sido el sucesor).

gido a la sociedad española, por la ley (*ius commune*, la ley común de Europa) tuvo un valor semejante en ambos países. La presencia de Federico como individuo legitimado podría ser también un peligro, puesto que su presencia sería siempre un obstáculo para otros, futuros herederos del Duque. Kuehn dice: "Estas personas [los bastardos] podrían considerarse una amenaza a la vida familiar y al resto del orden social. Especialmente, podrían amenazar las demandas de herencia de los parientes legítimos" (*op.cit.*,177).<sup>32</sup>

Mi punto, desde luego, es que otra parte de la rabia de Federico deriva del hecho de que su padre tuvo el poder de legitimizarlo pero no lo hizo, y esto sirve como un estímulo poderoso, aunque inconsciente, para que Federico se vengue de él por medio del adulterio. Teniendo presente la cuestión de la desgana del Duque de legitimizar a Federico, se pueden ver las demandas del amor del Duque hacia su hijo como ambivalentes. Para Frenk, la verdadera tragedia de la pieza es la destrucción del amor entre padre e hijo (1985: 148). González Echevarria (1986) también apunta a la relación padre/hijo como la más importante.<sup>33</sup> Carreño (1990:62), dentro del propósito de explorar las motivaciones psicológicas de los personajes, ubica certeramente a la venganza de Federico como relacionada a la negación de su herencia a causa de su ilegitimidad. Luego pasa a hablar de la duplicación de Federico de la conducta inmoral de su padre, y tiene razón en hacerlo.<sup>34</sup> Al mismo tiempo, es Ragland-Sullivan (1986), quien, analizando el pensamiento de Lacan, enfoca muy inteligentemente en este aspecto de la conducta de Federico con Casandra y vuelve a la cuestión psicológica de la identificación. En un momento de la lucha Edípica, el hijo trata de identificarse con su padre. Quiere ser como él y a medida

---

<sup>32</sup> Kuehn dice además: "Ellos [los bastardos] fueron vistos como peligrosos moral y legalmente y en teoría no forman parte de la familia, pero en realidad estaban en la sociedad (si no de la sociedad), a veces formaban parte de un hogar, vivían de sus recursos y llevaba su nombre..." (1990: 179). Esto describe perfectamente la situación de Federico en la corte.

<sup>33</sup> Véase también May (1960:161-62) y McKendrick (1983:86, 88) quien nota también, aparte de la relación de amor paternal, Federico usurpa el puesto del Duque en la cama. Van Antwerp(1981:208) ve a Federico como "una parodia irónica del viejo [el Duque]. El es en muchas maneras el doble de su padre y su imagen de espejo" (207), y el padre y el hijo son "enlazados por una simetría fatal de repetición". Thompson (1981:235) observa que el Duque evita el contacto sexual con su mujer, para que Federico sea el único heredero de su padre. Veo las protestas del Duque de su amor por su hijo como una racionalización de motivos psicológicos más profundos. La exclusividad de su amor, junto con la exclusión de Casandra en un matrimonio sin amor y su dependencia sobre su contacto de mujeres livianas apuntan a un problema de *commitment* o de hasta fenómenos psicológicos más oscuros.

<sup>34</sup> Véase también May (1960: 164), sobre este punto.

que imita al padre con respecto a su comportamiento psicológico –aunque e irónicamente con la mujer de la esposa del Duque– lo hace como parte de las últimas fases de la resolución del complejo de Edipo.<sup>35</sup>

#### IV

Como dije arriba, Carreño tiene que ser aplaudido por su excelente introducción y edición de la obra y por traer a la discusión las perspectivas psicoanalíticas a *El castigo sin venganza*, una de esas en el complejo de Edipo. Como en Edipo, hay un "fatum," un "destino" que subyace a las acciones de los personajes.<sup>36</sup> Cuanto más tratan de pararlo, tanto más determina su destino (46). Carreño también asocia Eros con esta misma fuerza (68). No importa cuál sea el nombre que se usa para esa fuerza, – si es el *Id* o lo que sea– al fin y al cabo, es la misma cosa: la fuerza básica, todopoderosa de todos y, como insiste Freud, en todas las sociedades.<sup>37</sup>

Evans (1979:323) intuye perceptivamente la contribución de Lope a este drama como "ofreciendo una perspectiva de un nuevo mundo, empeñado en desencadenar las fuerzas intuitivas, a las cuales los personajes y espectadores pueden pertenecer". También habla Evans de la vaciedad en la vida de Federico, de ser sin madre (328). Esto lo deja vulnerable a la situación amorosa con Casandra, quien, como una madre simbólica, le da nueva vida (Thompson, 1981: 237). Antes en la vida de Federico no había puesto para la influencia maternal. Básicamente, como dice Evans, él funciona en un mundo sin ninguna presencia o influencia maternal: "El estatus de Aurora es imaginario, y Federico es un hijo sin una madre, buscándole intensamente en un mundo fracturado" (*op.cit.*: 328).<sup>38</sup>

---

<sup>35</sup> Ragland-Sullivan (1986) cita a Freud quien dice, "La identificación es conocida al psicoanálisis como la expresión temprana de un lazo emocional con otra persona. Juega una parte en la temprana historia del complejo de Edipo. Un niño mostrará un interés especial en su padre; quisiera ser como él, y tomar su puesto en cualquier lugar."

<sup>36</sup> Esta fuerza es todopoderosa, e influye en los personajes que se encuentran enredados en ella. Dice Casandra: "Si remedio puede haber, / es huir de ver y hablar, / porque con no hablar ni ver, / o el vivir se ha de acabar / o el amor se ha de vencer. / Huye de mí, que de ti / yo no sé si huir podré, / o me mataré por tí" (1991-96).

<sup>37</sup> Este tema es tratado arriba. También noto que una vuelta a la madre, *qua incesto*, con todas sus consecuencias es tratada por otros: véase Amado Alonso (1952:13,14); Gasparetti (1939:39); Nichols (1977: 224); McCrary (1978:213).

<sup>38</sup> Véase también González Echevarría (1986: 275) quien nota que una vuelta a la madre *qua incesto* es una vuelta

En el mito original, Edipo inconscientemente mata a su padre y se casa con su madre.<sup>39</sup> La resolución de Lope y su manejo del drama reconoce la complicación Edípica pero en vez de matar al Padre Primordial (Primal Father. Véase el *Totem y Tabú* de él) emerge un triángulo que existe en una armonía irónica (Jones, 1966: 12). Como observa Carreño, Federico es empujado al seno de su madre y luego a la muerte (1990: 44).<sup>40</sup> La ironía suprema es que Federico/Edipo no mata al padre sino es matado por él. Hasta en el miedo de ser castrado por el padre a causa del deseo del hijo que quiere poseer a la madre, son realizados simbólicamente. ¿Por qué tenía Lope que imitar al *Oedipus Rex* a la letra? Un final más dramático, especialmente considerando el amor exclusivo y declarado por su hijo, es enrevesar el mito clásico griego en este sentido.

La idea del incesto ocupa una importancia extraordinaria en el drama. Emerge de la tragedia clásica, y la teoría moderna psicanalítica deriva de él.<sup>41</sup> Carreño (1990:38) se refiere a él como el "nervio central", al mismo tiempo que observa que, a diferencia de otros dramas de Lope que tienen que ver con el estupro o el adulterio, ésta es una situación clara de incesto (*op.cit.*: 46).

Naturalmente, se podría hacer objeciones diciendo que Casandra no es la madre verdadera de Federico sino una madrastra. En cambio, aunque es un personaje independiente, en el "papel maternal" hereda todas las objeciones y tabús que existen en la vida occidental. Para intensificar esto, Federico habla de un resurgimiento por medio de Casandra, y hace que ella se arrepienta pensando que habría sido mejor estar casada con Federico y no con el Duque.<sup>42</sup> Estas cosas atenúan la demanda de su diferencia e independencia con respecto al triángulo Edípico.

---

"al útero de la madre en el sentido más literal." De nuevo hay que considerar las ideas de Alvar quien subraya la fuerza de Casandra como mujer y a la vez madre simbólica de Federico (Alvar 1986: 37).

<sup>39</sup> He encontrado una breve, concisa y clara explicación de las ideas de Freud con respecto al complejo de Oedipo en el libro de Levin.

<sup>40</sup> Sobre el incesto y la muerte remito al lector a las palabras de Alvar, quien dice: "Todos los caminos llevan a la madre, esto es, Casandra se convierte en la Yocasta de este Edipo que es el joven duque" (*op.cit.*:25) y "Porque al fundirse en ese símbolo que los antropólogos analizan, el incesto es un tabú en el que se destruye la vida y sólo logra plenitud en la muerte" (*op.cit.*:28).

<sup>41</sup> Esta idea es tratada en términos generales en Kossoff (1970: 30); Larson, (1977: 135); Jones (1966: 3); Nichols (1977:225); Aranguren (1985:39); y Alvar (1986).

<sup>42</sup> Véanse las observaciones penetrantes de Wilson (1963), especialmente su observación que Casandra está más contenta de tener a Federico como un hijo que ser la Duquesa.

En la situación Edípica, como se mencionó arriba, los personajes, como nota Edwards (1981:109), son prisioneros de su propia naturaleza, y Casandra está manipulando a Federico, convirtiéndolo en una especie de instrumento según su propia naturaleza y temperamento.

El empeño agresivo de parte de Federico en tener relaciones íntimas con su "madre-símbolo" hay que verlo también como parte del triángulo Edipo. Su deseo de "juntarse" con su madre es realizado. Lacan, por medio del pensamiento de Ragland-Sullivan y Sheridan, apuntan a esto: "Esto es precisamente donde el complejo de Edipo —a medida que podemos seguir reconociéndolo como cubriendo el área completa de nuestra experiencia en su significación... podría decirse... de marcar los límites que nuestra disciplina asigna a la subjetividad: precisamente, lo que el sujeto puede saber de su participación inconsciente del movimiento de las estructuras complejas de lazos matrimoniales" (Sheridan, *apud* Ragland-Sullivan, 1986:133-34).

El enfoque principal por supuesto es el "incesto" de Federico y Casandra. Pero no es la única relación que tiene que ver con este tema. Evans (1979:328) observó que la relación entre Aurora y Federico también tocó en este tema: "Aurora es deliberadamente enlazada con Federico: son primos sin madres, y miran al Duque como su padre, y como ella misma declara, están entrelazados por *amor, ley, albedrío, y, significativamente, fe*" (I, 719). El significado de esta unión es conceptual: al mismo tiempo hace que el espectador se concentre en los lazos de Federico con su padre, Aurora también subraya las dimensiones Edípicas de sus problemas" (*op.cit.* : 328).<sup>43</sup> Es muy interesante el asunto con respecto a Aurora y el Duque (como he indicado arriba) y él entre Federico y Aurora.

Para esconder su propio asunto con su madrastra Casandra, Federico finge que va a casarse con Aurora. Todas las acciones relativas al pseudo-casamiento son también un indicio de la insensitividad de Federico con respecto a Aurora. Pues dice: "Quiero fingir desde ahora / que sirvo y que quiero Aurora, / y aun pedirla por mujer / al duque, para desvelos / dél y de palacio en quien / yo sé que no se habla bien" (2270-75). Se ve su insensitividad más cuando Federico se da cuenta de que sus esfuerzos por casarse con Aurora no se realizaron. Batín dice "Mientras con el duque hablaste, / he reparado en que Aurora, / sin

---

<sup>43</sup> Véase también Alborg Day (1981) quien observa el asunto Aurora/Federico como un paralelo al asunto mayor de Federico/Casandra. Es, en breve, otro tipo de incesto sobre otro nivel del discurso de la pieza.

hacer caso de ti, / con el marques habla a solas." / Fed.: ¿Con el mar-ques?" (1709-13). Es posible que esta insensibilidad ocurra porque Federico está completamente trastornado por la culpabilidad del amorío con la esposa de su padre: "Fed.: "Cuando / supieras tú el imposible, / dijeras que soy de mármol, / pues no me matan más penas, / o que vivo de milagro" (1453-57). También Casandra siente punzadas de culpabilidad: "Hasta agora no han errado / ni mi honor ni mi sentido, / 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 ver el honor" (1582-91).

He tentado de señalar el origen del núcleo de la obra de Lope de Vega desde el cuento de Bandello, filtrado por una traducción francesa y el *rifacimento* español, tocado por el *contaminatio* de varios personajes greco-clásicos y dramas en una perspectiva original y tratamiento del mito de Edipo presentado, no sin algún titubeo, por Lope de Vega a su público español. En esta odisea desde orígenes al texto final (y presentación) he tratado de extender las ideas de Carreño, las cuales enfocaron en las implicaciones psicanalíticas que el drama presenta pero las que al mismo tiempo demuestran los grandes talentos de Lope como poeta y dramaturgo y, sobre todo, con su profunda perspicacia de la conducta y psicología humana.

#### BIBLIOGRAFÍA CITADA

ALONSO, A., 1952, "Lope de Vega y sus fuentes," *Thesaurus (Boletín del Instituto Caro y Cuervo)* 8, 1-24.

ALVAR, M., 1986, "Reelaboración y Creación en *El castigo sin venganza*," *Revista de Filología Española* 66 (Enero-Junio, cuads. 1 y 2), 1-38.

ARJONA, J.H., 1956, "Modern Psychology in Lope de Vega," *Bulletin of the Comediantes*, 8, 5-6.

BANDELLO, M., 1934, *Tutte le opera Tutte le opera di Matteo Bandello* a cura di Francesco Flora. Milano, Mondadori, 1934.

ARANGUREN, J.L., 1985, "La feliz imperfección de Lope," en *El castigo sin venganza*, L. García Lorenzo, ed. Madrid: Teatro español (Ayuntamiento de Madrid).

D'AGOSTINO, A., 1985, "Un peccato di fantasia: Lettura del *Castigo sin venganza* di Lope de Vega," *Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane* 3, 27-59.



DAY, C. A., 1981, "El teatro como propaganda en dos tragedias de Lope de Vega: *El duque de Visco* y *El castigo sin venganza*," en *Lope de Vega y los orígenes del teatro español*. Madrid: EDI .

EDWARDS, G., 1981, "Lope y Calderón: The Tragic Pattern of '*El castigo sin venganza*,'" *Bulletin of the Comediantes* 33, 2, 107-120.

EVANS, P., 1979, "Character and Context in '*El castigo sin venganza*,'" *Modern Language Review* 74, 1-2 , 321-34.

FISCHER, S. L., 1981, "Lope's *Castigo sin venganza* and the Imagination," *Kentucky Romance Quarterly* 28 1, 23-36.

FOX, D., 1989, "The Grace of Consciousness in *El castigo sin venganza*." En *Studies in Honor of Bruce W. Wardropper*. D. Fox, H. Sieber, R. ter Horst, eds. Newark: DE.: Juan de la Cuesta Hispanic Monograph Series.

FRENK, M., 1985, "Claves metafóricas en *El castigo sin venganza*," *Filología* (Buenos Aires) 20, 2, 147-155.

GASPARETTI, A., 1939, *Las 'novelas' de Mateo Maria Bandello como fuentes del teatro de Lope de Vega Carpio*. Salamanca: University Press.

GICOVATE, B., 1978, "Lo trágico en Lope: *El castigo sin venganza*," *Anuario de letras* 16, 301-311.

GIGAS, E., 1921, "Études sur quelques comedias de Lope de Vega. III. *El castigo sin venganza*," *Revue Hispanique* 53, 589-604.

GITLITZ, D.M, 1980, "Ironía e imágenes en *El castigo sin venganza*," *Revista de estudios hispánicos* 14, 1 enero, 19-41.

GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, R., 1986, "Poetry and Painting in Lope's '*El castigo sin venganza*,'" en *MagisterRegis. Studies in Honor of Robert Earl Kaske*. A. Groos et al., eds. N.Y., Fordham University Press.

GRIFFITH, T.G., 1955, *Bandello's Fiction (An Examination of the Novelle)*. Oxford, Blackwell.

HESSE, E.W., 1976, "The Art of Concealment in Lope's *El castigo sin venganza*." En *Oelschläger Festschrift* (Estudios de Hispanófila, 36). Madrid, Castalia.

ISSACHAROFF, D., 1981, "El origen histórico-literario de *El castigo sin venganza*. Resolución barroca de un conflicto manierista." En *Lope de Vega y los orígenes del teatro español*. Madrid, EDI-6.

JONES, C.A., ed 1966, *El castigo sin venganza*. Oxford: Pergamon.

KOHLER, E., 1937, "L'art dramatique de Lope de Vega," *Société française d'imprimerie et de librairie* 13, 468-480.

- , 1939, "Lope et Bandello." En *Hommage a Ernest Martinenche*, Paris, D'Artrey.
- KUEHN, T., 1991, *Law, Family and Women. Toward a Legal Anthropology of Renaissance Italy*. Chicago/London, University of Chicago Press.
- LACAN, J., 1984, *Les complexes familiaux dans la formation de l'individu*. Paris: Novarin.
- LARSON, D.R., 1977, *The Honor Plays of Lope de Vega*. Cambridge: Harvard University Press.
- LEVIN, G., 1975, *Sigmund Freud*. Boston: Twayne.
- LOPE DE VEGA CARPIO, ed.1928, *El castigo sin venganza*, vol. 24. Madrid, *Biblioteca de autores españoles*.
- , ed.1966, *Lope de Vega, El castigo sin venganza*, edición de C. B. Morris, Oxford, Pergamon Press.
- , ed. 1970, *El perro del hortelano, El castigo sin venganza*, edición de David Kossoff, Madrid, Castalia.
- , ed.1990, *El castigo sin venganza*, edición de A. Carreño, Madrid, Cátedra.
- LÓPEZ ESTRADA, F., 1985, "Preludio literario para una representación actual de *El castigo sin venganza* de Lope de Vega," En *El castigo sin venganza*. L. García Lorenzo, ed. Madrid, Teatro español (Ayuntamiento de Madrid).
- MAY, T.E., 1960, "Lope de Vega's *El castigo sin venganza*: The Ideology of the Duke of Ferrara," *Bulletin of Hispanic Studies* 37, 154-182.
- MCCRARY, W.C., 1978, "The Duke and the Comedia: Drama and Imagination in Lope's *El castigo sin venganza*," *Journal of Hispanic Philology* 2, 203-22.
- MCKENDRICK, M., 1983, "Language and Silence in *El castigo sin venganza*," *Bulletin of the Comediantes* 1, 3, 79-95.
- MONTESINOS, J.F., 1929, Reseña de la edición de Van Dam, *Revista de filología española* 16, 179-88.
- MORFORD, M.P.O. Y R. J. LENARDON, 1971, *Classical Mythology*. N.Y./London, Longman.
- MORRIS, C.B., 1963, "Lope de Vega's *El castigo sin venganza* and Poetic Tradition," *Bulletin of Hispanic Studies* 40, 69-78.
- NICHOLS, G. C., 1977, "The Rehabilitation of the Duke of Ferrara," *Journal of Hispanic Philology* 1,3, 209-230.

RAGLAND-SULLIVAN, E., 1986, *Jacques Lacan and the Philosophy of Psychoanalysis*. Urbana/ Chicago, University Press.

SCUNGIO, R.L., 1961, *A Study of Lope de Vega's Use of Italian 'nouvelle' as Source Material for his Plays*, Together with a Critical Edition of the Autograph Manuscript of "La discordia en los casados." Unpublished Ph.D. Dissertation, Brown University.

THOMPSON, C., 1981, "Unstable Irony in Lope de Vega's *El castigo sin venganza*," *Studies in Philology* 78, 224-240.

VAN ANTWERP, M.A., 1981, "Fearful Symmetry: The Poetic World of Lope's *El castigo sin venganza*," *Bulletin of Hispanic Studies* 58, 205-216.

VAN DAM, C.F., 1928, *El castigo sin venganza*, Groninga, Noordhoff.

WADE, G.E., 1976, "Lope de Vega's *El castigo sin venganza*. Its Composition and Presentation," *Kentucky Romance Quarterly* 23, 3, 357-64.

WILLIAMSEN, V.G., 1983, "*El castigo sin venganza* de Lope de Vega: Una tragedia novelesca. En *La Chispa '83. Selected Proceedings*. The Fourth Louisiana Conference on Hispanic Languages and Literatures, G. Paolini, ed. Tulane University, New Orleans.

WILSON, E.M. "Cuando Lope quiere, quiere," *Cuadernos hispanoamericanos* 161-62 (mayo-junio 1963): 265-95.

ZAMORA VICENTE, A, 1961, *Lope de Vega*. Madrid: Gredos.