
DE LA *HIMENEA* DE B. DE TORRES NAHARRO AL *EL CASTIGO SIN VENGANZA* DE LOPE DE VEGA. SOBRE EL INICIO Y LA CONSOLIDACIÓN DEL GÉNERO «COMEDIA»*

LOLA GONZÁLEZ MARTÍNEZ
Universitat de Lleida

EL 1 DE agosto de 1631 Lope de Vega termina de escribir en Madrid *El castigo sin venganza*. Obra perteneciente al ciclo de *senectute* (Rozas, 1982), la crítica suele situarla entre 1627, año en el que el dramaturgo otorga su primer testamento, y su muerte, acaecida el 27 de agosto de 1635 (García Reidy, 2009: 7). Como tal obra de madurez, *El castigo sin venganza* constituye una magnífica manifestación del dominio que Lope alcanzó sobre los elementos caracterizadores de la Comedia nueva, unos elementos que, aunque aquí no podamos tratar con detalle, fueron objeto de reflexión y experimentación en este extraordinario texto.

Publicada en 1635, se incluyó en la *Veinte y una parte verdadera de las comedias del Fénix de España Frei Lope Felix [sic] Carpio*, en Madrid, por la Vda. de A. Martín. Sin embargo, en el prólogo que Lope escribió de puño y letra para la primera impresión de su obra, aparecida en 1634, como «suelta», califica este texto dramático de «tragedia» y declara el carácter innovador del mismo al decir que «está escrita al estilo español, no por la antigüedad griega y severidad latina». Con estas breves palabras, Lope explicita su conciencia de ofrecer una obra que no se sitúa en el ámbito de la tragedia clasicista sino

* Este trabajo se ha beneficiado de la consulta del *Diccionario de actores del teatro clásico español*. (DICAT), dir. Teresa Ferrer Valls, Kassel, Reichenberger, 2008, así como del proyecto titulado «Las comedias y sus representantes. Base de datos de las comedias mencionadas en la documentación teatral (1540-1700)». (CATCOM), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación (referencia FFI2008-00813) dirigido por la Dra. Teresa Ferrer Valls, de la Universitat de València, del proyecto «Base de Datos, Argumentos y Textos del Teatro Clásico Español». (ARTELOPE) financiado asimismo por el Ministerio de Ciencia e Innovación (referencia FFI 2009-12730), dirigido por el Dr. Joan Oleza Simó, de la Universitat de València y del proyecto «Spanish Classical Theatrical Patrimony. Texts and Research Instruments», financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación. Programa Consolider-Ingenio 2010 (referencia CSD2009-00033), proyecto coordinado por Joan Oleza Simó, de la Universitat de València.

que se inserta en la órbita de la Comedia nueva, es decir, «al estilo español». Como muy bien demuestra Alejandro García Reidy en la edición de esta obra realizada para la editorial Crítica (2009) tal afirmación no supone una novedad tajante ya que la obra participa de los elementos constitutivos de la dramaturgia barroca, caracterizada por la libertad creadora frente a los preceptos anteriores. Esta libertad creadora que Lope comparte con sus coetáneos ya fue practicada, en los inicios del siglo XVI, por otro gran dramaturgo, considerado por la crítica como uno de los iniciadores o pioneros de lo que a finales del XVI y principios del XVII se conocerá como Comedia nueva. Se trata de Bartolomé de Torres Naharro quien, como es sabido, en el prólogo a la *Propalladia* (Pérez Priego, 1994), volumen que recoge su obra completa, antepone, en una breve pero sustanciosa declaración, el «criterio práctico» en lo dramático al seguimiento puntual de la teoría o preceptiva heredada.

Volviendo a *El castigo sin venganza* mencionaré, muy brevemente, que la obra cumple con los requisitos de la Comedia nueva, y del subgénero tragedia, en los siguientes aspectos: introducción de elementos cómicos; representación de intensas emociones humanas protagonizadas por personajes que pertenecen al estamento de la nobleza o la realeza a los que espera un final funesto; presencia de temas complejos, tal es el caso de las frivolidades de un monarca llevado por la lujuria; presencia de motivos que se repiten en la Comedia nueva, como el de los amores prohibidos. Sin embargo, Lope traspasa el código de la Comedia nueva e incluso de los dramas palatinos salidos de su pluma, subgénero al que pertenece *El castigo sin venganza*, en que en este tipo de dramas, a pesar de su configuración previa y de bordear peligrosamente los linderos de lo trágico, el conflicto se resuelve de forma positiva para los protagonistas con el restablecimiento del orden que se había perdido durante el desarrollo de la acción. Se trata de dramas de final feliz. Otra diferencia se observa en el motivo del gobernante lujurioso, que adopta en la figura del Duque de Ferrara una dimensión más compleja al alejarse de los patrones más usuales y ser al mismo tiempo un marido injuriado. En *El castigo sin venganza* Lope toma un motivo que ya había empleado en otro drama veinticinco años antes: el de la mujer enamorada de su hijastro (*Don Juan de Castro*). Otra diferencia la constituye la resolución final, que se adentra en las coordenadas propias del drama de la honra, otro subgénero por el que ya se había interesado Lope desde fechas tempranas.

Para una mejor comprensión de lo que planteamos en esta comunicación es necesario hacer un breve repaso al argumento de la obra. En esta tragedia, Lope narra la relación amorosa del Conde Federico con Casandra, la joven esposa de su padre, el Duque de Ferrara, y la respuesta de este cuando descubre el adulterio. El motivo principal de esta pieza es el honor, que se manifiesta en el castigo que el Duque impone a los amantes ocultando la causa real (su deshonor) bajo una falsa causa política. Otros temas tratados en la obra son la relación casi incestuosa entre Federico y Casandra y el amor del Duque por su hijo. El argumento está inspirado en un hecho real ocurrido en Italia, como dice en los últimos versos el personaje de Batín, criado de Federico y gracioso de la obra. La historia fue recogida por Bandello en una de sus novelas y de ella, a su vez, la tomó Lope de Vega.

En *El castigo sin venganza*, el Duque castiga a los amantes como hará cualquier marido deshonorado de estirpe calderoniana, reflexionando fríamente sobre la mejor manera de limpiar su honor conyugal sin que el castigo final haga pública la deshonor que incrementa

así su infamia. En resumen, estos y otros elementos, imposibles de detallar por falta de tiempo, se encuentran ya presentes en la *Himeneo* y tan bien tratados que, en su momento, hizo reflexionar a la crítica sobre el conocimiento que Lope pudo haber tenido de la obra dramática de Torres Naharro. Así lo señalaba, en los años sesenta, Otis H. Green, (1969, IV: 283, 315-316)¹ y con anterioridad, a principios del siglo XX, en 1907, el hispanista James Fitzmaurice-Kelly había declarado que «Lope ha sido el mayor inventor en la historia del drama» (Green, 1969, IV: 282), a lo que Green añade, y corrige, que desde esa fecha, 1907, «se ha demostrado que tanto la forma y el género de la “comedia nueva” como gran parte de su contenido –por ejemplo los tópicos de la comedia heroica y el realismo dramático *avant la lettre*– los había desarrollado ya aceptablemente Torres Naharro en sus comedias, unas dos generaciones antes que Lope, y solo necesitaban la aparición de un talento poético y dramático como el de Lope para convertirse en la “comedia nueva”» (1969, IV: 282-283).

En mi humilde opinión, Torres Naharro desarrolló los elementos caracterizadores de la Comedia nueva de forma que va más allá de lo meramente «aceptable». Y aunque Lope de Vega nunca mencionó sus comedias, no cabría descartar por completo la posibilidad de que las leyera en la edición expurgada por la Inquisición y publicada en 1573. Por falta de tiempo, no entraré a discutir esta cuestión que además exige un riguroso estudio intertextual que hoy aquí ni siquiera podemos plantear. Con lo que sí estamos de acuerdo es con la afirmación que en su día emitió otro ilustre hispanista, Crawford, quien manifestó que a pesar de todo su genio, Lope no fue un creador tan absoluto como se cree generalmente, y mucho menos como él mismo hizo creer a sus contemporáneos. Lope nunca mencionó a su predecesor Torres Naharro, que le legó su propia creación de la comedia romántica española en una forma tan parecida a la de Lope que este no podía mencionarla sin perder algún lustre de su propia fama de innovador (Green, 1969, IV: 315). Según Crawford, los aciertos de la *Himeneo*, que, sin ningún género de duda, podemos considerar contribuciones a la Comedia nueva, fueron los siguientes. En la *Himeneo* –dice Crawford– hicieron aparición por primera vez en el teatro ciertas situaciones que luego se convirtieron en tópicos de la Comedia nueva: la infatuación de un galán por su joven dama; una primera entrevista con su correspondiente serenata; la vigilancia celosa del hermano de la dama, que jura vengar su honor en el traidor; la ansiada entrevista en la que se juran mutuo y eterno amor, cuando irrumpe de pronto el hermano; huye el galán más que a prisa; el hermano exige la vida de su hermana como precio de su vergüenza; vuelve el amante, la pide en matrimonio, se acepta el ofrecimiento; tales son las escenas que debieron encantar a su primer público y que todavía nos deleitan (Green, 1969, IV: 315).

Por otra parte, el estudioso por excelencia de la obra dramática de Torres Naharro, Joseph Gillet, señala como aportaciones suyas a la Comedia nueva:

Su doctrina sobre la “comedia a fantasía”, en la que reivindica el derecho al libre ejercicio de la imaginación, reivindicación que –según este estudioso– fue un desafío y una procla-

1. De este modo lo refiere Green: «Aunque Lope de Vega nunca mencionó las comedias de Torres Naharro, seguramente tuvo que haberlas leído; la Inquisición publicó su propia edición, expurgada, en 1573, pocos años antes de que Lope empezase a escribir para las tablas» (1969, IV: 283, nota 102).

mación de libertad comparable al prólogo de *Hernani* (de Víctor Hugo). Señala Gillet que las obras de Torres Naharro constituyen un gran modelo dramático que presagia con sus maravillosas intuiciones el florecimiento del drama español para fines del siglo; y que en todo caso vio la luz decenios antes de que en el resto de Europa se produjese nada que pudiera comparársele (Green, 1969, IV: 316).

Tras lo expuesto, ha llegado el momento de tratar, en la medida del tiempo disponible, de la *Comedia Himenea* y de ponerla en relación con una de las grandes producciones dramáticas del Fénix de los Ingenios, *El castigo sin venganza*.

De entre los elementos nuevos que presenta la *Himenea* y que van a florecer en la comedia del Siglo de Oro vamos a centrarnos en el motivo del honor y en la formulación y tratamiento que recibe en la obra.

Sabido es que en los dramas de tema contemporáneo escritos por Lope, Calderón y sus epígonos, los protagonistas son siempre nobles pero no es por su estatus o alcurnia por lo que se produce el conflicto. Un insulto, una acusación infundada, un desaire, una expresión de arrogancia que imputa menos valer, todos causan vergüenza y son motivos de deshonor que piden satisfacción por el duelo o por la venganza. En las comedias de capa y espada el conflicto dramático arranca de la rivalidad entre unos galanes, o de la oposición entre un pretendiente y la autoridad familiar representada por el padre de la dama o por su hermano. Por otra parte, el comportamiento de una mujer, sea hija, hermana o esposa, puede comprometer la honra de toda la familia. La crisis de la honra puede ser provocada por cualquier desliz: correspondencia clandestina con un amante aunque sea con intención honrada; declaración amorosa de parte de algún galán no aceptable al paterfamilias (Dunn, 2002: 166-167).

En el caso de *El castigo sin venganza* el conflicto dramático arranca con el motivo del gobernante lujurioso, que adopta la figura del Duque de Ferrara², y se complica al convertirse este en marido injuriado a causa de la relación amorosa clandestina que mantienen su joven esposa, Casandra, y su hijo natural, Federico. El Duque, Casandra y Federico, difícil es decidir cuál de los tres es el protagonista de la obra, son tres caracteres complejos.

Como he mencionado, el Duque encarna el motivo del poderoso lujurioso, que anda por la ciudad de noche con sus criados en busca de aventuras amorosas; que se casa por la presión de sus vasallos y la pretensión de estos de que el reino tenga un heredero legítimo. Sin embargo, los planes políticos se tuercen cuando Federico, hijo del Duque, y Casandra, joven dama noble de Mantua, se encuentran y enamoran. Una vez casada, Casandra comete adulterio con su hijastro. Cuando el Duque descubre estos amores se apodera de él un difícil conflicto al tener que decidir sobre el deber de la honra y los sentimientos paternofiliales. En calidad de marido engañado trama una venganza con la que poner fin a lo sucedido de una manera privada. Surge de este modo el motivo del marido que se venga mediante un castigo de sangre. Sin embargo, ejecuta la venganza a través de terceras personas. Primero hace que Federico, su hijo, asesine a su madrastra, Casandra, y este, a su vez, muere a manos del Marqués de Mantua.

2. Para las funciones que desempeña el personaje del Duque y la naturaleza de sus intervenciones en la obra, Hermenegildo, González y Reyes, (1995: 37-58).

Siguiendo el canon de la tragedia, el conflicto implica a personajes que pertenecen a la alta nobleza.

El tema del amor más allá de las convenciones sociales, el honor, la venganza por la honra enmascarada bajo la forma de castigo, la sustitución de motivos tradicionales por un tema más centrado en un drama pasional y, especialmente, una conclusión trágica más propia de los dramas de la honra, lleva a Lope a construir un drama complejo, que se nutre de su propia tradición pero que al mismo tiempo se adentra por nuevos cauces con la intención de superar a sus competidores más directos con un drama perfectamente construido y de enorme profundidad pasional (García Reidy, 2009: 18-19).

Sin embargo, estos elementos mencionados ya se encuentran tratados con acierto en la *Comedia Himenea* de Torres Naharro. En *Himenea* encontramos el mismo ambiente cortesano: los amantes pertenecen a la alta nobleza, el Marqués y su hermana, y, como descubriremos al final de la obra, aunque no se explicita el título nobiliario que ostenta, Himeneo. Los amantes se mueven en una atmósfera refinada y expresan las más tiernas y sutiles, aunque exaltadas, pasiones eróticas.

Muy resumidamente, el argumento es el que sigue. El protagonista Himeneo se enamora repentinamente de Febea, ronda su casa con serenatas y música, y consigue al fin que ella le corresponda y admita a la noche siguiente. Acechándoles está un hermano de la dama, el Marqués –sin más nombre ni apellido– que los sorprende al salir Himeneo, ya de madrugada, de la casa de Febea. El galán huye y el Marqués fríamente se dispone a matar a Febea, aunque no exento de hipocresía le permite que se confiese. Sin embargo, quedará sorprendido y pasmado cuando ella le desafíe proclamando y lamentando que no gozó del amado. Himeneo regresa a tiempo para impedir la muerte de Febea. Declara Himeneo que sus intenciones siempre fueron honradas y que está casado «de palabra» con Febea. Esta boda secreta molesta bastante al Marqués, pero por fin acepta los hechos y perdona a la pareja (D.W. McPheeters, 1981).

Del resumen del argumento así trazado ya se desprenden importantes elementos novelescos como el desenlace feliz y la introducción del motivo del honor, que tanto vuelo cobrará en la comedia del Siglo de Oro.

El personaje del Marqués de la *Himenea* guarda muchas similitudes con el Duque de Ferrara de *El castigo sin venganza*. Al igual que el Duque, el Marqués se halla en el dilema entre lo público y lo privado. Como juez o tutor se encuentra en una situación que exige la muerte de Febea para preservar el honor familiar. No obstante, como hermano, quiere perdonarla y no quitarle la vida. Tanto el Duque de Ferrara como el Marqués llevan una vida disoluta en el terreno amoroso, conducta que no es adecuada para ellos, ya que son hombres maduros y no mozos, a los cuales sí se les permite galantear por la noche a las damas, como lo expresa Turpedio en la jornada primera: «ha diez horas, señor / que andamos por la ciudad / sonando como badajos, / y cogemos poco honor, / a decirte la verdad, / de apuestos vanos trabajos. / Bien es un poco, por ende, / pasear sobre la cena, / y es usanza justa y buena, / para mancebos, se entiende; / lo demás / va muy fuera de compás» (vv. 289-300)³.

3. Cito por la edición de D.W. McPheeters, Bartolomé de Torres Naharro. *Comedias. Soldadesca. Tinelaria. Himenea*, Castalia, Madrid, 1981.

Al Marqués, como al Duque de Ferrara, se le alude por el título nobiliario y no por un nombre propio. El Duque de Ferrara se llama Luís, pero siempre se refieren a él como «Duque». Seguramente, se debe a que en ambos casos se trata de un personaje que es una entelequia y que representa la autoridad abstracta sin necesidad de entrar en precisiones.

Himeneo reaparece en escena y revela su condición social, casi la misma que la de Febea, y eso complace a su hermano. Torres Naharro pone en cuestión el tema del honor, pero luego lo recoloca todo en su sitio, ya que no aporta un final nuevo, sino que se mantiene en lo convencional, como lo demuestra el hecho de que el Marqués, es decir, la autoridad, dé su beneplácito al matrimonio de Himeneo y Febea. El hecho de que el Marqués acepte de inmediato el matrimonio de su hermana cuando conoce el alto abolengo de Himeneo constituye una fina ironía del autor. Además, ese giro inesperado en el Marqués permite dar un vuelco a la trama y conducir la fábula hacia un desenlace feliz. En efecto, con ese matrimonio el Marqués ve solucionados todos sus problemas. El agravio de la honra se desvanece y, en consecuencia, ya no se ve obligado a dar muerte a su hermana.

Como he mencionado un poco más arriba al tratar del personaje del Marqués en la *Himeneo*, el Duque de Ferrara también se caracteriza por su donjuanismo, como lo expresa la comediante Cintia: «toda su mocedad / ha vivido indignamente, / fábula siendo a la gente / su viciosa libertad» (vv. 97-100)⁴.

El Duque se permite una vida licenciosa, mientras que se la prohíbe a Casandra. Es un personaje con doble moral, ya que aparenta llevar una vida honrosa, pero por la noche sale a cortejar a las mujeres y se tapa con una capa para que no le conozcan. Sin embargo, hay una cosa en el mundo por la que el Duque repite con insistencia su más sincero afecto, su hijo: «Es Federico (...) / lo que más mi alma adora» (vv. 665-666); «el Conde es la prenda / que más quiero» (vv. 2422-2423).

Pese a su inmoralidad, el Duque es la figura de la autoridad, encargado de administrar justicia. Casandra señala a Dios y al Duque como símbolos de autoridad y poder: «cuando yo imagino / a Dios y al Duque, confieso / que tiemblo, porque adivino / juntos para tanto exceso / poder humano y divino» (vv. 1976-1980).

En cuanto a Himeneo, enloquece de amor por su dama desde muy pronto. La particularidad de esta comedia de Torres Naharro es que la dama también enloquece de amor. Himeneo corteja a su dama y se muestra muy enamorado, pero en la situación crítica, es decir, cuando el Marqués los sorprende a él y a Febea juntos, se da a la fuga, lo cual constituye un guiño del autor al público/lector y al código del honor. Además, la huida de Himeneo es un recurso dramático, dejar a Febea a solas con el Marqués, con la finalidad de que ella exponga su parlamento y reivindique cuestiones de gran modernidad para la época. Por su parte, Federico comparte algunos rasgos interesantes con Himeneo. Es caballeroso, como lo prueba el hecho de acudir en auxilio de Casandra y su criada, sin todavía conocerlas. Sin embargo, su amor por la que es su madrastra lo sume en un abismo de pesadumbre al considerar que es un amor imposible. Este amor será su destrucción y le comportará tanto la pérdida de sí mismo («ya soy / cuerpo sin alma», vv. 2001-2002), como la pérdida del afecto del Duque (que ordena que lo maten), de Aurora (que lo abandona

4. Cito por la edición de Alejandro García Reidy, Lope de Vega, *El castigo sin venganza*, Crítica, Barcelona, 2009.

por el Marqués) y también de Batín, su criado (que decide abandonar la Corte de Ferrara e irse a Mantua a servir a Aurora y al Marqués).

Febea es una dama bella e inteligente. Es una figura femenina con iniciativa, como doña Ángela en *La dama duende*. Su belleza es muy renombrada. El Marqués, al hallar en la jornada quinta a Febea con Himeneo, le exige a su hermana explicaciones. Esta característica de la *Himenea* se opone al estilo de las comedias de Calderón en las que el padre o el hermano suelen acusar y castigar a la dama sin miramientos y sin permitirle que se exprese y defienda a sí misma.

Febea habla extensamente y, en ese parlamento, reivindica una serie de puntos que son de una gran modernidad para la época. Dicha modernidad radica en que Febea, una mujer, se ha elegido ella misma a su marido, Himeneo. La valentía y la coherencia de Febea se manifiestan en el momento que tiene que confesarse. Febea, en vez de manifestarse arrepentida por su amor, cosa que querría oír el Marqués, expresa todo lo contrario y va más allá, pues afirma tajantemente que lo único que se reprocha a sí misma es no haberse unido carnalmente con Himeneo. A Febea no le duele la muerte en sí, sino la antelación con que esta llega, ya que, si hubiera sabido que su fin estaba tan próximo, ella hubiera cedido a las proposiciones de Himeneo. Sin embargo, Febea, como se muestra en la segunda jornada de la obra, es una dama que guarda el decoro y la discreción. Febea es despierta y lista, pero simula que no comprende lo que le dice Himeneo (él quiere unirse a ella). Tal comportamiento se debe a la compleja situación en que ella se halla, ya que, si por una parte quiere granjearse al galán, por otra, también quiere preservar la honra.

En cuanto a Casandra, es muy bella y joven por lo que tanto Batín como Lucrecia consideran que hace mejor pareja con Federico que con el Duque y que, según las leyes de la naturaleza, convendría más que se casase con el hijo que con el padre. Estas opiniones de los criados se convierten en una funesta premonición, ya que Casandra cometerá adulterio con Federico.

En resumen, la *Himenea* es la primera comedia que presenta el motivo del honor, la intensidad psicológica y los conflictos internos y externos que tanta relevancia cobrarán en el Siglo de Oro. Pone en juego los «amores secretos» que después de peripecias aprobará el padre o hermano de la protagonista con el consiguiente final feliz.

En *El castigo sin venganza* la acción se desarrolla en torno al honor pero el hecho de concebir la obra como una tragedia obliga a Lope a «variar» el motivo. Contrariamente al personaje del Marqués de la *Himenea*, con quien comparte su temperamento lujurioso, no solo no vela por su esposa sino que la desatiende completamente propiciando de este modo que Casandra, por despecho y por amor, se arroje en los brazos de Federico. Consumado el adulterio, y casi incesto, y descubierta la situación por el Duque ya no hay vuelta atrás, como ocurre con Febea en la *Himenea*, y el final feliz de aquella es reemplazado por la venganza que vierte la sangre de los que se han atrevido a atentar contra el orden social y moral.

El restablecimiento del orden en la *Himena* lleva al final feliz. Sin embargo, dicho restablecimiento en *El castigo sin venganza* lleva a la desgracia, a la amargura y a la desolación más absoluta.

Para finalizar mi intervención, me gustaría mencionar, a raíz de lo expuesto, el interés que, como línea o pauta de estudio, y en el caso expuesto para identificar los elementos

característicos de la Comedia nueva que ya aparecen en las piezas teatrales prelopietas, podría tener el análisis pormenorizado de los motivos literarios presentes en las obras de los poetas dramáticos que lo configuran así como en los dramaturgos posteriores sobre los que influyen, directa o indirectamente, o de forma más o menos consciente. El objeto que perseguiría el seguimiento de este método sería el de llegar, de manera exhaustiva y objetiva, al tema del texto dramático en cuestión y descubrir las relaciones intertextuales que existen entre la obra analizada y otras obras estableciendo así, de forma más certera, la tradición literaria y su repercusión o influencia en obras posteriores. En el caso de la producción dramática renacentista, la identificación de los motivos, su clasificación, la interpretación o actitud que frente a él toma el escritor, podría ser de gran ayuda en la definición de los diferentes géneros dramáticos, en especial, en el de la comedia, que aparecen en el Renacimiento, y de camino, contribuir a la delimitación de la Comedia nueva como género en el que muchos de los elementos dramáticos de la comedia renacentista son tenidos en cuenta, adaptados y/o reformulados. Tanto en el panorama dramático del Renacimiento como en el del Barroco, quedan todavía muchos elementos por tratar. Un estudio sistemático y pormenorizado nos conduciría, probablemente, a una mejor y mayor comprensión de la presencia de sus rasgos caracterizadores no solo en sentido amplio sino atendiendo a las singularidades que plantean los llamados subgéneros, como es el caso del «palatino» al que pertenecen las dos obras de las que hemos tratado en esta comunicación.

BIBLIOGRAFÍA

- CASA, Frank P., Luciano García Lorenzo y Germán Vega-García Luengos (dirs.), *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*, Castalia, Madrid, 2002.
- DUNN, Peter N., «Honor y honra», en *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*, dirs. Frank P. Casa, Luciano García Lorenzo y Germán Vega-García Luengos, Castalia, Madrid, 2002, pp. 166-167.
- HERMENEGILDO, Alfredo, Lola González y Mercedes Reyes, «El duque de Ferrara y su elaboración dramática en *El castigo sin venganza*, de Lope de Vega», *Anuario Lope de Vega*, I (1995), pp. 37-58.
- GREEN, Otis H., *España y la tradición occidental*, IV, Gredos, Madrid, 1969.
- ROZAS, Juan Manuel, *Lope de Vega y Felipe IV en el "Ciclo de Senectute": discurso de la solemne apertura del curso académico 1982-1983*, Universidad de Extremadura, 1982.
- TORRES NAHARRO, Bartolomé, *Comedias. Soldadesca. Tinelaria. Himenea*, ed. D.W. McPheeters, Castalia, Madrid, 1981.
- VEGA, Lope de, *El castigo sin venganza*, ed. A. García Reidy, Crítica, Barcelona, 2009.