



# UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS



## LA VENGANZA EN EL TEATRO DE LOPE DE VEGA

TESIS  
QUE PARA OBTENER EL TITULO DE  
LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS  
HISPANICAS  
PRESENTA

MARIA JOSE GOMEZ CASTILLO

296565

DIRECTOR Y ASESOR DE LA TESIS:  
DR. AURELIO GONZALEZ PEREZ



MEXICO. D. F.



2001



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A mi padre, por su generosidad.  
A mi madre, por su crítica.  
A Darío, la otra risa indispensable.

A Jorge, soñador insomne, gracias por la fe.

A mis profesores Aurelio González, Romeo Tello y Alfredo Michel, por enseñar el amor a la literatura, pero también el rigor en su estudio.

Por supuesto, a Lope.

# ***La venganza en el teatro de Lope de Vega***

## **ÍNDICE**

### **Introducción**

#### **1. La venganza**

- 1.1 Ley, costumbre o transgresión
- 1.2 Aspectos psicológicos de la venganza
- 1.3 Aspectos sociológicos: la venganza en la España del siglo XVII
- 1.4 La representación de la venganza en la literatura

#### **2. La venganza en el teatro de los Siglos de Oro**

- 2.1 La conformación del teatro español
- 2.2 Lo sagrado y lo profano, vasos comunicantes
- 2.3 La representación de venganza en el teatro áureo
  - 2.3.1 La venganza privada y la venganza social, su relación con el escenario
  - 2.3.2 Evolución del tratamiento de la venganza en el teatro de los Siglos de Oro

#### **3. La venganza en la obra dramática de Lope de Vega: trayectoria y causas**

- 3.1. El arte nuevo, un arte heterodoxo
- 3.2 La trayectoria de la venganza en la obra dramática de Lope de Vega
- 3.3 Causas de la venganza
  - 3.3.1 Dishonra
  - 3.3.2 Envidia (El caballero de Olmedo)
  - 3.3.3 Desprecio
  - 3.3.4 Celos

#### **4. La venganza: realización, víctimas y victimarios**

##### **4.1 Modos de realización**

###### **4.1.1 En secreto**

###### **4.1.2 Como hecho público**

##### **4.2 Los ejecutores de la venganza**

##### **4.3 Víctimas**

##### **4.4 Una tema compleja: venganza, justicia y poder.**

###### **4.4.1 La venganza y la justicia**

###### **4.4.2 La venganza y el poder**

#### **Conclusiones**

- 1. La venganza y su público**
- 2. La ilusión de la invulnerabilidad**

## INTRODUCCIÓN

Si uno buscara semejanzas entre el teatro del Siglo de Oro español y las obras cinematográficas de consumo masivo en el siglo XX, probablemente la primera que saltaría a la vista sería la violencia. Más allá de las consideraciones pesimistas acerca de los gustos del público occidental a través de los tiempos que esto pudiera despertar, podemos deducir de ello que la violencia constituye un principio básico dentro de las estrategias de los creadores artísticos para establecer contacto con sus posibles espectadores. Eric Bentley escribe al referirse a la violencia en el arte dramático:

We tend to feel our lives are lacking in violence, and we like to see what we are missing. We tend to be bored, and we like to be caught up in someone else's excitement. We are aggressive, and we enjoy watching aggression<sup>1</sup>.

La postura de Bentley tiene el acierto de enfocarse a la relación entre la vida y el arte teatral: cómo y qué se representa por este medio que lleva ya algunos siglos entre nosotros, y cuáles son sus vínculos con nuestra experiencia vital. Estemos o no de acuerdo con su suposición de que la violencia provoca emociones intensas y por lo tanto tiene un efecto estimulante en el público, resulta pertinente rastrear la función de un elemento tan recurrente como la violencia, ¿por qué en un teatro como el de los Siglos de Oro español ésta aparece una y otra vez en forma casi idéntica, conforme a moldes esquemáticos que el público incluso conoce y espera? Desde la *Comedia Ymenea* de Torres Naharro hasta *El médico de su honra* de Calderón vemos la muerte de la mujer a manos del marido, la muerte del caballero en duelo de armas, la muerte a traición o la ejecución sangrienta de algún elemento disruptivo de la sociedad. En el teatro de los Siglos de Oro, la violencia se expresa casi siempre en forma de venganza; a cada momento aparece la palabra en boca de los personajes, e incluso se pueden ir reconociendo patrones que, una vez formulados en una obra, se van desarrollando, perfeccionando o modificando en obras sucesivas para llegar a

---

<sup>1</sup> *The Life of the Drama*, Applause, New York, 1964, p. 8.

constituir medios de expresión consagrados que sólo varían para lograr un cierto grado de novedad que impida la monotonía.

En la extensa bibliografía producida alrededor del teatro de los Siglos de Oro, se ha obviado, quizá por su virtual omnipresencia, el elemento básico en el funcionamiento de éste que es la venganza. El presente trabajo postula que la violencia, en la comedia española, adopta formas de expresión muy definidas en los distintos tipos de venganza que aparecen en ella. No se trata de abordar la venganza como un tema ni como un *leitmotif* dentro de esta dramaturgia, sino como un recurso que adquiere una forma y una dimensión específicas según la función que desempeñe en cada pieza dramática.

¿Por qué específicamente Lope? Así como se le considera el cristizador del género de la *comedia* española, así pueden hallarse en él ciertos moldes en la concepción y la utilización de la venganza que serán retomados por muchos otros autores posteriores<sup>2</sup>. Tales autores harán de la venganza un principio básico en la estructuración de su propio teatro, y de este modo también de la *comedia* española en general. El presente trabajo no pretende realizar una revisión exhaustiva de las obras dramáticas de Lope, sino más bien se trata de perfilar algunas líneas de expresión de la venganza como un recurso básico de la dramaturgia lopesca.

La base para considerarla como recurso además de como una unidad de significado consiste en que muchas veces aparece como *modus operandi*. Por medio de la retribución de la violencia se busca un efecto determinado, ya sea cómico, ya sea trágico, ya sea de *efectista*, pero no se cuestiona como modo de proceder, sino que se da por sentado como comportamiento y como recurso para desarrollar la acción teatral.

¿Es la violencia un componente esencial del arte dramático o es esto una creencia carente de fundamento? "The drama", escribe Eric Bentley, "could be

---

<sup>2</sup> Américo Castro, "Algunas observaciones acerca del concepto del honor en los siglos XVI y XVII", *Revista de Filología Española*, 3, 1916, p. 20. En cuanto a la venganza en los dramas de honor, Américo Castro señala que "esta concepción del honor adquiere un incremento singular en Lope: La fama, en efecto, se convierte en la razón de la existencia humana."

regarded as an extension of the range of scandal”<sup>3</sup>. No necesariamente se ha de tratar de una violencia contundente u horrorizante; la violencia psicológica puede ser en extremo sutil y no por ello deja de ser aguda, lacerante. Lo insignificante puede volverse enorme según la proporción que se le dé, pero hay un cierto placer en exponer lo que suele estar oculto, las zonas problemáticas de nuestra experiencia personal que el teatro sabe explotar.

No habría que reducir ni el teatro áureo ni la cinematografía del siglo XX a la utilización de la violencia como “ingrediente de arte” para atraer a las masas, ya que tanto en una época como en la otra habría que distinguir las producciones abocadas exclusivamente al éxito de taquilla de las obras que hacen uso de un recurso tan inmediato, tan poco refinado si se quiere, para desarrollar una expresión artística mucho más compleja. Bentley lo postula de una manera metafórica pero clara: “the flowers of dramatic art have their roots in crude action”<sup>4</sup>. Para él, la acción más cruda es esencial al arte dramático: habría que matizar la afirmación al postular que el arte está en cómo y con qué efecto se representa esta crudeza. Si se piensa en la violencia (y la venganza en específico) en una cinta como *Clockwork Orange*, de Kubrick, y en un *thriller* del tipo *I Know what You Did Last Summer*, de éxito comercial pero escaso interés más allá de un supuesto suspenso, no es difícil percibir que en el film de Kubrick la violencia ejercida tiene significación por lo que sugiere, y que el hecho de que se elija representarla explícitamente tiene una finalidad más allá de la apelación a los impulsos básicos del público .

En el caso de la venganza en una obra dramática tan extensa y variada como la de Lope de Vega, asombra la diversidad de situaciones que se desarrollan a partir de ella. En muchos dramas ya sea de honor, ya sea trágicos, la venganza constituye gran parte de la trama; en otras da un vuelco repentino a la acción; en otras más tiene una función cómica. Este trabajo se propone explorar algunas de las facetas más significativas de la venganza en este teatro, así como los elementos de nuestra

---

<sup>3</sup> Bentley, *op. cit.*, p. 7.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p.10.

cultura que se relacionan con este tipo de violencia distributiva –la ley, la religión, la justicia–. Empecemos por analizar la venganza en sus diversos aspectos, con el fin de contar con las herramientas conceptuales necesarias para abordar su estudio en el arte dramático de Lope de Vega. Una vez explorado el repertorio de representación, nos será posible discernir que el teatro de Lope no es una simple propaganda monárquica, ni una celebración acrítica de la sociedad española, sino una gama de posibilidades expresivas que llevan la venganza desde el nivel de la bagatela hasta el de transgresión de un orden cósmico.

## 1. LA VENGANZA

### 1.1 Ley, costumbre y transgresión

La vida humana está regulada por leyes que pretenden hacer posible la convivencia social. Tanto la ley divina como la ley civil han intentado lograr un equilibrio de intereses que permita cierta armonía, cierta estabilidad en las relaciones humanas. Sin embargo, tanto una como otra, en ocasiones, han tolerado o incluso amparado prácticas que han tornado tal convivencia no sólo difícil sino, desde nuestro actual punto de vista, francamente cruel: “la venganza entre familias, la guerra privada, legal en todas partes, y aun obligatoria, en los siglos XIII y XIV: resistirá por mucho tiempo a las nuevas pretensiones del Estado de monopolizar la violencia”<sup>5</sup>. Tanto en el plano personal como en el colectivo, la violencia es un hecho cotidiano, y aun cuando la comunidad haya intentado apropiarse la función de distribuirla, los individuos tienden a querer ejercerla por sí mismos. La ley surgió como un modo de regular, en lo posible, la violencia; de establecer criterios estables que determinaran la validez de su aplicación. Lo que se buscó al asentar códigos de leyes fue la sistematización de la impartición de justicia y la regulación de los diversos aspectos de la vida social. Pero estos códigos albergaron dentro de sí tendencias violentas de la naturaleza más primitiva e irracional del hombre: podemos detectar en prácticas tan comunes como el encarcelamiento y los numerosos modos de ejecución existentes<sup>6</sup> el mismo principio que rige la venganza en los individuos: el de infligir el mayor daño posible a quien se oponga a nuestra voluntad. Por lo demás, no hay un código de leyes que no beneficie a un grupo en particular: las distinciones de

---

<sup>5</sup> Phillipe Ariès y George Duby (dirs.), *Del Renacimiento a la Ilustración*, t. III de Roger Chartier (dir.), *Historia de la vida privada*, Taurus, Madrid, 1989, pp. 475-476.

<sup>6</sup> Según datos proporcionados por Amnistía Internacional, 90 países aún conservan y practican la pena de muerte (aunque en varios de ellos el número de ejecuciones que se dan de hecho es mínima). Entre ellos se encuentran los Estados Unidos (68 personas fueron ejecutadas en 1998), nación que se considera capaz de intervenir en conflictos externos como instancia reguladora.

clase, raza, sexo perviven en ellos hasta nuestros días, aún disfrazadas o atenuadas en gran medida.

El origen de la ley se ha atribuido a la voluntad divina o a la voluntad social, de tal modo que surgió como un híbrido entre lo religioso, lo ético y lo político. A veces un modo de impartir justicia se ha convertido en una práctica ilegal con el paso de los siglos. Éste es el caso de los duelos, los cuales surgieron como juicios, como instancias legales para resolver disputas en las tribus germánicas. Pero éstos eran juicios divinos: la instancia civil sólo se encargaba de que el duelo se llevara a cabo de acuerdo a ciertas reglas. La voluntad divina decidía quién triunfaba en el combate. Al perdedor, si sobrevivía, se le juzgaba de acuerdo con las leyes de los hombres, de tal modo que parte de la decisión se legaba a una instancia sobrenatural, y otra se resolvía conforme a las normas humanas. En el duelo hay, entonces, varios elementos superpuestos: la ritualización de la venganza en el combate uno a uno; la mediación de la comunidad en la reglamentación de la disputa; la intervención divina para decidirla. De este modo, el duelo constituyó un mecanismo de control coherente con las formas de organización medievales. La fuerza real del rey o el señor no era tal que pudiera someter a todas las voluntades; la ascendencia de Dios sí lo era. El hecho de que, para el siglo XVI, ya hubiera otras instancias de control más estructuradas y avaladas por un poder civil difícil de ignorar, provocó que de instancia legal para resolver conflictos, los duelos se hayan convertido en delito<sup>7</sup>. Desde entonces el duelo pasó a ser un medio alternativo para resolver disputas, un medio que se tornó ilegal porque iba en contra de uno los principios fundamentales del nascente Estado moderno: la justicia se imparte por medio de la institución correspondiente (conforme a un código previamente validado) y no se toma por propia mano. Esto no quiere decir que se prescindiera del principio de la retribución de la violencia en la consecución de la justicia; los Autos de Fe, gestados por las

---

<sup>7</sup> Por la frecuencia excesiva de los duelos de honor en Francia, Carlos IX fue el primero en promulgar, en 1566, una ordenanza que prescribía la pena de muerte a aquél que tomara parte en un duelo. En Inglaterra, el duelo siguió siendo legal hasta el siglo XIX, mientras que en la Alemania nazi, éste figuró en el código militar.

condiciones políticas europeas a partir de la Reforma y amparados por la autoridad religiosa, son prueba suficiente de ello.

La ley ha existido siempre respaldada por un poder (ya sea religioso, político, o ambos). Pero así como estos diferentes elementos se entrelazan para darle solidez, también con frecuencia han entrado en contradicción. Las normas únicas (en las que se yuxtaponían el deber religioso y el deber social) fueron delimitando su jurisdicción, de modo que, en el caso de Europa, se fueron separando los deberes espirituales de los terrenales. El Estado moderno, gestado a partir del siglo XII, halló una justificación y fundó su desarrollo en la función de impartir la justicia<sup>8</sup>. A medida que cada uno de estos aspectos del gobierno se fue definiendo y especificando, las normas de cada poder adquirieron divergencias. El poder secular se interesaba por la integración y el funcionamiento de una entidad política, y los imperativos religiosos eran tomados en cuenta sólo cuando iban de acuerdo con esos intereses. No olvidemos, empero, la larga evolución conjunta de los poderes religioso y secular. Los gobiernos actuales conservan alianzas más o menos evidentes con las autoridades religiosas; el Vaticano es un Estado con una función predominantemente religiosa pero también política, el gobierno de los talibanes es otra muestra de la estrecha relación entre un poder y otro.

Más aún, el origen y la larga historia de desarrollo común del poder político y el poder religioso imprimieron su carácter particular a la ley. La pervivencia de la venganza en la legalidad data de sus raíces: la venganza fue avalada por la religión por mucho tiempo (así en la tradición judaica, cuya ley del Talión exigía volver "ojo por ojo, diente por diente..."<sup>9</sup>). En el 2000 a. C., cuando tal ley se instituyó, pudo haber significado un intento de moderación, en cuanto que pedía una represalia

---

<sup>8</sup> Joseph Strayer, *Sobre los orígenes medievales del Estado moderno*, Ariel, Barcelona, 1981, pp. 35-36. A partir de la Querrela de las Investiduras, se delimitaron la esfera del poder religioso y la del poder laico. Así, la legitimación de los reyes se basó exclusivamente en la necesidad de imponer la justicia, "pero si estaban para eso", afirma Strayer, "debían desarrollar los códigos legales y mejorar las instituciones judiciales".

<sup>9</sup> Éxodo (21: 22-25).

equivalente al mal (y no mayor a éste)<sup>10</sup>. Sin embargo, esta ley (a la vez norma divina y costumbre ancestral) recomienda explícitamente la retribución de la violencia. No fue sino hasta el primer siglo de nuestra era cuando se conformó y difundió en los evangelios cristianos una enseñanza que propuso el perdón como posible respuesta ante la agresión<sup>11</sup>. Los Evangelios implicaron un cuestionamiento acerca de la validez de esta conducta; por primera vez la ley divina retiró su respaldo a la venganza y, por ende, se estableció un conflicto entre la moral religiosa y la costumbre ancestral (la ley humana): por un lado Dios exigía pasividad y perdón; por otro, la comunidad presionaba para que se buscara una compensación. La decisión entre un curso de acción y otro implicó, desde ese momento, consecuencias indeseables para el individuo, así tomara uno u otro: si se perdona al ofensor, sobrevienen el desprestigio y la vulnerabilidad social; si se venga la ofensa, el vengador se granjeará una conciencia intranquila, y la condenación en el más allá.

El punto cuestionable de la propuesta cristiana consiste en que, al proponerse una completa pasividad ante la agresión, se deja al agraviado sin otra compensación que la que pueda proporcionarse internamente. Es decir, se postula que el arreglo del daño no se da en la violencia sino en la asimilación de éste y su postrer olvido. Así se ignora la costumbre que había sido consagrada por siglos de práctica, y el instinto elemental de defensa que consiste en atacar a aquél que nos amenaza. Aunque se pueda argüir que es más sano perdonar que multiplicar el sufrimiento por medio de la violencia, es probable que aquél que no se defiende vuelva a ser agredido una y otra vez. Es decir, si la persona va a ser despojada de su capacidad de salvaguardar su bienestar, entonces tiene que haber algo que le asegure cierta tranquilidad. Con tal fin se crearon sistemas legales e instituciones completos. El problema es que éstos conservaron el principio de la retribución de la violencia; la diferencia que

<sup>10</sup> Alan F. Segal, "The Jewish Tradition" en Willard G. Oxtoby (ed.), *World Religions: Western Traditions*, Oxford University Press, Toronto, 1996, pp. 73-74.

<sup>11</sup> "Habéis oído que se dijo: Ojo por ojo y diente por diente. Yo, empero, os digo, que no hagáis resistencia al agravio, antes si alguno te hiriere en la mejilla derecha, vuélvele también la otra...". Mateo (V: 38-40)

establecieron con la venganza personal fue que intentaron establecer una distribución equitativa de retribuciones a posibles transgresores. Es esta estandarización la que en muchos casos no satisface al individuo, el cual frecuentemente siente la necesidad de encargarse personalmente de castigar a su ofensor. Esto se debe a que la percepción de la ofensa siempre será subjetiva, y la norma común pasa por alto esa subjetividad. Puede ser que el ofendido considere que la pena prescrita para su caso sea insuficiente o inadecuada. De este modo, aunque los sistemas legales hayan asumido la distribución de compensaciones con la finalidad de evitar excesos e implantar una cierta homogeneidad, persistirá el descontento del individuo de procurarse una compensación a su medida.

Ya hemos visto que la venganza representa un mecanismo de supervivencia social, una conducta por medio de la cual ya sea personas aisladas o grupos de personas pretenden asegurar su continuidad en un medio determinado. Sin embargo, con frecuencia esta estrategia ha ido en detrimento del mismo bienestar que se busca: baste mencionar de nuevo todo tipo de rivalidades de familias o clanes que se han dado desde los siglos XIII y XIV<sup>12</sup> hasta nuestros días (piénsese en las *vendettas* de Córcega o, para que ir más lejos, en las matanzas del municipio de Chenalhó, en Chiapas). Igualmente perjudiciales resultan los casos de honor, en los que una afrenta verbal amerita la muerte de quien la profiere; o en los duelos, los cuales muchas veces concluyen en tragedia un exceso de energía juvenil. Tanto las leyes de los hombres como las leyes divinas han permitido tales costumbres o las han condenado, de tal modo que cuando la violencia ha sido confiscada a individuos o grupos no institucionalizados, han sido las instituciones con autoridad civil, moral y aun religiosa las que se han encargado de ejercerla.

Esta aseveración puede parecer extrema, ya que, muchos estaremos de acuerdo, no es lo mismo una venganza que un castigo. La primera tiene la connotación de arbitrariedad, mientras que la segunda tiene una función, la de

---

<sup>12</sup> *Vid. supra*, referencia 5.

mantener el orden. Pero los casos citados anteriormente demuestran que la legalidad ha amparado conductas nada benéficas. Por otra parte, podemos pensar en casos de venganzas coherentes con la ofensa que las haya provocado, y cuyo efecto no haya sido perjudicial (la devolución de un insulto puede hacer que el primer emisor rectifique su conducta, al percatarse de su error). Para entender la relación entre un tipo de violencia y otro, baste examinar la definición de dos palabras utilizadas para uno u otro caso, y a veces indistintamente: venganza, según la Real Academia Española, es la “satisfacción que se toma del agravio o daño recibidos”, o bien, un “castigo o pena”<sup>13</sup>. Castigo, según la misma fuente, es la “pena que se impone al que ha cometido un delito o falta”<sup>14</sup>. La diferencia entre venganza y castigo consiste en que el segundo implica “el quebrantamiento de una ley”<sup>15</sup> (un delito), es decir, la violación de una norma preestablecida. La venganza es una pena de acuerdo al criterio de quien la ejerce, independientemente de si concuerda con las leyes y los valores de su entorno. El castigo es una venganza de una instancia reguladora, que pretende evitar que se transgredan las normas impuestas por ella. Quizá el castigo nos parece más justo porque lo suponemos producto de un consenso, y por lo tanto más sensato que una subjetividad (que puede ser desatinada). Las instituciones crean mecanismos de control de la violencia, y se adjudican el criterio suficiente para establecer retribuciones razonables, sin embargo su autoridad, su poder, más que su sensatez, es lo que ha validado las penas impuestas por ellas.

## 1.2 Aspectos psicológicos de la venganza

Nuestra capacidad de violencia puede estar relacionada con nuestra preocupación por sobrevivir. No obstante, aun en las situaciones que no implican vida o muerte solemos reaccionar con la agresividad que despertaría una cuestión vital. Esto tiene que ver con la subjetividad antes mencionada: el mundo se percibe a través de una

<sup>13</sup> *Diccionario de la Real Academia Española*, 21ª edición, Espasa Calpe, Madrid, 1992, s. v. venganza.

<sup>14</sup> *Ibid.*, s. v. castigo.

<sup>15</sup> *Ibid.*, s. v. delito.

conciencia individual, que interpreta los sucesos que se le presentan de manera única. Por supuesto, esta conciencia no está aislada y en gran medida está determinada por una serie de valores y criterios sociales, religiosos; con todo, mantendrá un carácter singular indeterminable, impredecible. Cuando una persona o un grupo de personas se consideran ultrajados, actuarán de acuerdo al daño que la ofensa les provoque: un desaire puede ser correspondido con otro desaire, pero también puede causarle tal mal a una persona que ésta considere que sólo la muerte puede purgarlo.

Pareciera que quien se venga intenta recuperar la seguridad en su capacidad de mantener el control sobre su vida, sobre su mundo. Es decir, cuando una acción perjudicial rompe el equilibrio de una persona, ésta quisiera sentirse capaz de restablecer el orden perdido, de detener a quien la daña, de preservar su integridad. Para Freud la venganza es un reflejo adecuado ante una agresión. Su cumplimiento tiene un efecto catártico, ya que libera los afectos producidos por un suceso que nos afecta<sup>16</sup>:

La pulsión de venganza, tan potente en el hombre natural --y que la cultura, más que sofocar, disfraza-, no es otra cosa que la excitación de un reflejo no desencadenado. Defenderse de un daño mediante la lucha, y dañar en ella al enemigo, es el reflejo psíquico adecuado, preformado. Si no se lleva a cabo, o se lo hace insuficientemente, volverá a desencadenarse siempre por el recuerdo; se genera así la "pulsión de venganza" como un impulso irracional de la voluntad, según los son toda las "pulsiones". Prueba de ello es, justamente, su irracionalidad, su independencia de toda ventaja y de toda adecuación a fines, y aun su triunfo sobre los miramientos de la propia seguridad. Tan pronto ese reflejo se ha desencadenado, esta irracionalidad puede ingresar en la conciencia<sup>17</sup>.

En este sentido, la venganza en sí es benéfica porque restablece nuestra ilusión de control, no porque de verdad nos restablezca la integridad perdida; como impulso irracional y desproporcionado surge cuando la defensa natural a una agresión se ha reprimido. De modo que en vez de constituir un mecanismo de autopreservación, la

<sup>16</sup> Freud y Breuer, "Sobre el mecanismo psíquico de fenómenos histéricos: comunicación preliminar", *Obras completas*, t. II, Amorrortu, Buenos Aires, 1980, p. 34.

<sup>17</sup>Freud, "La conversión histérica", *op. cit.*, p. 216.

venganza se puede convertir en un impulso únicamente destructivo, que puede ir en contra de la propia conveniencia o incluso de la propia vida.

En cuanto al funcionamiento ordinario de la venganza, un psicólogo contemporáneo escribe lo siguiente: “Es natural que al recibir un daño una persona se encolerice, y trate, no sólo de defenderse, sino de tomarse alguna satisfacción causando daño al agresor, devolviendo el mal que se le ha hecho<sup>18</sup>”. Así, la venganza implica un elemento mimético: se devuelve agresión por agresión. El proceso es poco racional, ya que supone que, al infligir sufrimiento al causante del daño recibido, se remediará el daño en sí. Pero no es ése el único trasunto de la venganza: también se espera de ella que produzca un placer compensatorio del sufrimiento causado por el agravio. Es decir, se intenta restituir un equilibrio interno, una estabilidad emocional que se ha perdido. De ello puede inferirse que la venganza es una respuesta impulsiva, guiada por emociones intensas y no por razonamientos. Esto no significa que todas las venganzas sean impulsivas e inmediatas, pero aun las venganzas frías, planeadas con anticipación, son producto de un desequilibrio emocional causado por algo que percibimos como amenazante, como agresivo.

Hay una definición de Spinoza que resulta llamativa por lo que pasa por alto: “venganza: el deseo que por odio recíproco nos empuja a inferir un mal a aquél que nos infirió un daño por un afecto semejante”<sup>19</sup>. Esta definición supone que las personas se dañan unas a otras porque se odian. Es verdad que éste es un caso común, sin embargo, muchas veces la afrenta es mayor precisamente porque viene de alguien cercano, de alguien de quien no esperamos un mal. Además, ¿cuántas veces no se venga un agravio imaginario, un rencor personal y secreto, o la ofensa original no es producto del odio sino de la indiferencia o el menosprecio? La ofensa puede ser no sólo una acción sino también una omisión: el hombre o la mujer que no

<sup>18</sup> Armando Hinojosa, *Definición y dinámica de los rasgos del carácter*, UNAM, México, 1986, p 162.

<sup>19</sup> *Ética*, UNAM, México, 1977, p. 217.

logran conseguir la atención de sus amados vengan una negativa, a veces incluso el hecho de haber sido ignorados por completo.

Las expectativas respecto a los efectos de la venganza son diversas: algunas expresiones equivalentes o asociadas a esta palabra resultan iluminadoras acerca de lo que buscamos o esperamos de ella. Así, *tomar justicia por mano propia* indica que el que se venga considera que no hay código colectivo que le haga justicia como él mismo. *Exigir reparación* es otra frase utilizada en este sentido y revela un deseo de reparar el daño causado. ¿Ante quién? La respuesta no puede ser sino doble, ante uno mismo, y ante la sociedad (que determina los valores que han de ser defendidos, que determina nuestras reacciones ante ciertos actos). *Pedir satisfacción*, por otro lado, tiene que ver con la necesidad de comprender el porqué de la ofensa recibida. Al pedir satisfacción se encara al agresor para solicitar o exigir una disculpa, algo que lo exima de la responsabilidad del daño causado. Dependerá de la gravedad del agravio y de la actitud del autor de éste (arrepentimiento, indiferencia o cinismo) si el ofendido se conforma con una disculpa o si procede a la revancha. Si el autor del agravio es una persona de la cual no se esperaba tal cosa, pedir satisfacción también implica reprocharle su falta. Por último, concluyo este repertorio con un dicho que revela un aspecto fascinante de la venganza, que la víctima sobre la que se cierne nuestra reivindicación muchas veces no es responsable de la ofensa: *no busca quien lo hizo, sino quien lo pague* revela una reacción común, la de desquitarse sin reparar en la culpabilidad o la inocencia de quien sufre la revancha. El afán justiciero se ignora, con tal de purgar el sufrimiento que se nos haya provocado. Otro tipo de terceros implicados son las víctimas emisarias, a las que se daña para lastimar indirectamente al autor de la ofensa original.

De este repertorio cultural pueden deducirse varias cosas: en la venganza hay una necesidad de reafirmar la propia valía ante alguien que la ha lastimado, y creo que este es un punto central en la generación de la venganza: se trata de una reafirmación de la persona en todo su valor, ante un hecho que la disminuye ante la opinión propia o ajena. Por otro lado, a veces se relaciona con un afán justiciero y en

ocasiones va en contra de todo sentido de la justicia. Y es aquí donde entramos en terrenos difíciles de definir. ¿Qué es lo que provoca que una persona se sienta ultrajada y por qué alguna ofensa daña en mayor o menor medida a un individuo determinado? ¿Qué tan condicionados están estos criterios por los valores sociales vigentes; qué tanto están dictados de antemano los patrones de conducta ante determinadas circunstancias? Lo que hace una persona cabal depende en gran medida de su propio criterio, pero también de lo que se considera valioso en su medio cultural. Pero independientemente de qué se defienda y qué se pase por alto en específico, en el acto vengativo hay una necesidad personal de restituir a la psique su armonía interna, de recuperar su integridad.

### **1.3 Aspectos sociológicos: la venganza en España del siglo XVII**

La noción de integridad es importante no sólo ante uno mismo, sino que ha de ser reconocida por la comunidad. El respeto a una persona no se da de modo invariable y gratuito; ésta ha de mostrarse digna de la estima de los demás, y para ello debe ceñirse lo mejor posible a las normas aceptadas por quienes le rodean. En el caso de la sociedad española del siglo XVII, la opinión pública tiene un papel central en la determinación de la valía de la persona:

En España se daba, en el siglo XVII, una estrechísima cohesión social; en materia religiosa, en política, en la admisión de los principios que dan valor al individuo en la colectividad, había llegado a establecerse acuerdo unánime, la discordancia del individuo con la sociedad en cualquiera de esos puntos producía la infamia... en España, sobre todo en el siglo XVII, los individuos venían a engranarse en un todo social, ninguno de cuyos supuestos admitía cambio, y no lograban plena realización de su personalidad sino enlazando todos sus actos con los principios conservados por tradición<sup>20</sup>.

De este modo, hay ciertos valores que resulta imprescindible resguardar (ante uno mismo, pero de manera más importante ante los demás) para pertenecer a esta sociedad. El honor y la honra son puntos extremadamente sensibles en el noble (y

---

<sup>20</sup> Américo Castro, *op. cit.*, 3, 1916, p. 49.

aun en el pueblo llano) español del siglo XVII, lo que se explica si se comprende que de estos valores dependen una serie de factores que van desde la propia estima hasta la situación económica y social de una familia entera. Ahora, al distinguir entre las cuestiones de honor (virtud, cualidad intrínseca del individuo<sup>21</sup>) y honra (ceremoniosa admisión ajena de esa virtud<sup>22</sup>), nos encontramos ante dimensiones distintas del deber. Quien venga su honor repara un daño intrínseco; lo que defiende es esencial para el respeto propio y ajeno. Lavar la honra implica una exigencia social, independientemente de si el individuo cree o no en el valor amenazado. Se trata de mantener una posición ante los otros, de demostrar la pertenencia a un grupo que pretende seguir ciertas normas de conducta, ciertos valores. Y como la pérdida de la honra es análoga a la pérdida de la vida<sup>23</sup>, se entiende que la venganza prescrita sea tan severa, ineludible y, a nuestros ojos, desproporcionada. Según este código la deshonra exige la muerte del ofensor (u ofensores), ya que significa la muerte civil del ofendido. De ello que, según Castro, este tipo de venganza constituya casi un acto de defensa propia. La ironía de esta defensa yace en que priva al deshonrado de la libertad de escoger su propia compensación: el marido, el padre, el hermano deshonrados se saben obligados a asesinar al agente de su deshonra. El no hacerlo implicaría faltar a su condición de hombres respetables, implicaría una doble deshonra. El perdón, la reconciliación o un ajuste de cuentas moderado no son posibles ya que la sociedad exige un modo de actuar específico, so pena de exclusión y mayor daño.

Los indultos y ciertos tipos de procedimientos de la corte muestran que, lógicamente, una de las causas de riñas y disputas eran los insultos (palabras de enojo). Tal ataque al honor, el cual podía ser muy serio si impugnaba el linaje del injuriado (judío o morisco) o el honor de su madre, pedía venganza y podía ser causa

<sup>21</sup> Amado Alonso, "El honor: *El castigo sin venganza*", en Bruce Wardropper, *Historia y crítica de la literatura española*, t. III, p. 364. Originalmente en "Lope de Vega y sus fuentes". *Thesaurus*. VIII (1952), pp. 1-24; reimpresso en J. F. Gatti, *El teatro de Lope de Vega, artículos y estudios*. Eudeba, Buenos Aires, 1967, pp. 193-218 (199-206).

<sup>22</sup> *Loc. cit.*

<sup>23</sup> Américo Castro, *loc. cit.*

de muerte<sup>24</sup>. Si la posición social, la forma de vida (el acceso a puestos públicos, a privilegios) depende de la opinión pública<sup>25</sup>, es bastante comprensible que exista tal susceptibilidad al agravio. El insulto, la difamación o la humillación pública ameritan la muerte no por el hecho en sí sino por todo lo que acarrearán. Más aún, la injuria atenta contra la justificación de una jerarquía social y contra la ubicación del individuo en ésta. Por ello la sociedad prescribe que se elimine a quien atente contra este orden.

El hecho de que los valores máximos se depositen en la opinión pública conlleva una vulnerabilidad considerable tanto para los individuos como para sus familias. La sexualidad de la mujer, en sí algo vulnerable y sujeto no sólo a su voluntad sino a la violencia del sexo masculino (más fuerte físicamente) fue, en la España del siglo XVII, un blanco de agresiones y un foco de angustia en la conciencia de los hombres. Al depositarse la honra en la exclusividad sexual de la mujer, ésta se convierte en blanco de frecuentes ataques y de represalias. En las sociedades patriarcales, “la idea de que sólo la mujer puede asegurar la pureza de sangre de la familia, de la estirpe, del pueblo y de la nación, así como también la idea de que la mujer es propiedad/posesión del hombre”,<sup>26</sup> propició que se vinculara estrechamente su sexualidad con la legitimidad, y a la larga con la valía y el prestigio familiares, es decir, con la honra.

La transición del matriarcado al patriarcado, o de una forma social colectiva a otra determinada por la propiedad privada, hicieron crecer los privilegios del hombre proporcionalmente a la disminución de los de la mujer. Sobre todo la propiedad constituirá la raíz del despotismo del varón. Sobre esta base se asegura éste el poder y el derecho a la líbido frente a los

---

<sup>24</sup> Bartolomé Benassar, *The Spanish Character. Attitudes and Mentalities from the Sixteenth to the Nineteenth Century*. Traducción al inglés de Benjamin Keen. University of California, Berkeley and Los Angeles, 1979,

p. 233. Las listas de prisioneros y galeotes y las crónicas de ejecuciones son prueba de casos en que hombres “honorables” se convertían en asesinos a partir de una riña o por haber matado a sus esposas (en este caso la causa sería el honor mancillado por el adulterio o la sospecha de tal).

<sup>25</sup> Malveena McKendrick, “Honour/Vengeance in the Spanish ‘Comedia’: A Case of Mimetic Transference?”, *Modern Language Review*, LXXIX, 1984, p. 326.

<sup>26</sup> Alfonso de Toro, *De las similitudes y diferencias: honor y drama de los siglos XVI y XVII en Italia y España*, Iberoamericana, Madrid, 1998, p. 139.

miembros de la propia familia y frente al ambiente en torno. La mujer es reducida desde el principio a asegurar la descendencia, y su valor queda determinado por su intangibilidad sexual<sup>27</sup>.

Que la mujer, para ser valiosa, haya de mantenerse intangible parece casi un desafío a las condiciones de este mundo. Indica la presunción de que el grupo social es capaz de resguardar la mujer, en su debilidad física, de la agresión de factores externos (invasiones, saqueos) e internos (miembros de la misma comunidad que, por persuasión o por fuerza, atentan contra esa intangibilidad). Pero esta costumbre en las sociedades patriarcales no es sólo un alarde de poder colectivo, sino además señala una actitud ambigua respecto a la sexualidad femenina: por una parte se cree en la capacidad de resguardar lo máspreciado (la honra), aun cuando se deposite en algo sujeto a todo tipo de accidentes; por otra, la sexualidad femenina constituye una zona de inquietud que se quiere reducir. Hay un afán por controlar lo incontrolable, por reducir en lo posible las zonas inciertas del poder masculino. El estricto control que se pretende ejercer sobre la conducta sexual de la mujer y que se manifiesta en la legislación sobre el adulterio, revela la angustia que provocaba en aquél tiempo el que la mujer tuviera sus propios instintos y deseos. La cuestión de la descendencia era importante para su restricción, también lo era la noción de que la mujer debe pertenecer por completo a un hombre (no es de extrañar que en un mundo en que los instintos de las mujeres se reprimen al máximo, se le considere como una criatura de apetitos, sin capacidad de autorregulación o discernimiento alguno). Al plantearse el matrimonio como una relación de poder en el que se somete a uno de sus miembros, el miembro sometido buscará adquirir alguna medida de poder. La mujer utilizará para ello el deseo sexual de que es objeto, lo cual a su vez propiciará la visión de la mujer como tentadora, además del desarrollo de toda una tradición misógina en el arte y el pensamiento occidentales.

A final de cuentas, el hombre, al intentar disminuir sus aprehensiones respecto a la sexualidad femenina por medio del poder, quedará sometido por sus

---

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 140.

mismas normas represivas<sup>28</sup>. La sospecha, el indicio, eran suficientes para considerar el adulterio como consumado. Si esto sucedía, lavar la honra era indispensable aún cuando a ello se opusieran los deseos personales del involucrado, y este papel le correspondía no sólo como esposo, sino también como padre, como hermano. Los rumores, por más infundados que fueran, bastaban para la perdición no sólo de la mujer involucrada, sino la de su familia entera. En 1607, en Córdoba, un caballero que se vio rechazado en su intento de comprar los favores de la hija de un carromatero, para vengarse difundió el rumor de que tanto la madre (que se había negado rotundamente a la propuesta del caballero) como la hija eran deshonestas. A pesar de que, según testigos, tal acusación era falsa, ello bastó para la deshonra y la desintegración de la familia (el padre huyó a Sevilla)<sup>29</sup>. En este caso vemos como la difamación constituye un medio frecuente para vengar agravios (en esta historia en particular, el orgullo herido de un caballero que se vio despreciado por alguien de menor categoría social que él). Por otra parte, la mujer se revela como un objeto común de venganza, que a su vez no tenía derecho alguno a tomarla por sí misma (cuando mucho podía exigirle de los hombres de los cuales dependía)<sup>30</sup>.

Los agravios, en todas las sociedades, adoptan gestos, formas predominantes. En la España del siglo XVII, “las ofensas que constituyen agravio más usuales son el bofetón, el mentís y el adulterio. Cada una de las cuales posee una rica gama diferenciadora plena de matices<sup>31</sup>”. Además de la sexualidad femenina, son puntos intocables la palabra y el cuerpo. El bofetón denigra a la persona porque es una

<sup>28</sup> La ley LXII de las *Leyes de Estilo* leía como sigue: “Otro sí es a saber que en pleyto de adulterio por señales ciertas se prueba el adulterio: maguer no los fallen solos en uno: y desnudos: mas fallándolos en casa escondidos seyendo infamados ambos deste pecado: cumple para ser provado este hecho, o para ser provado de adulterio: que se prueba por señales o por sospechas o presunciones...”, citada por Ángel Valbuena Briones “Prólogo” a *Dramas de honor I: A secreto agravio secreta venganza*, Espasa-Calpe, Madrid, 1967, p. XXXV.

<sup>29</sup> Bartolomé Bennassar, *op. cit.* p. 216.

<sup>30</sup> Marcelin Defourneaux, *Daily Life in Spain in the Golden Age*, Stanford University, Stanford, Calif. 1979, p. 146. Hay casos registrados de venganzas sangrientas provocadas por la sospecha de adulterio (lo cual comprueba su existencia más allá del teatro). En una gacetilla madrileña de 1637 se relata el caso de un marido que estranguló a su mujer después de aquella saliera de misa y de confesión, todo una mera sospecha de infidelidad.

<sup>31</sup> Valbuena Briones, *op. cit.*, p. XXVI.

ofensa cuyo objetivo principal no es el daño físico, sino el deterioro de la dignidad personal. Por otra parte, el desmentir a alguien significaba despojarlo de su condición de persona respetable, ya que la palabra es expresión de esa condición. Así vemos que son los significados de las ofensas lo que constituye su gravedad, y no las ofensas en sí mismas.

Los valores sacrosantos también suelen ser enarbolados como excusa para pleitos callejeros. La frecuencia con que se daban los duelos en Andalucía, según los registros de la Inquisición, revela esta práctica como una especie de deporte de jóvenes caballeros. El pundonor era la excusa y la justificación de riñas, y por lo general se trataba con indulgencia a los asesinos en caso de muerte de alguno de los contrincantes<sup>32</sup>. Esta clase de disputas ventilaban rivalidades, o servían para establecer reputaciones (de “valentía”, de destreza en el manejo de las armas), o de mero entretenimiento en el que el riesgo y la violencia gratuitos constituían el principio del placer.

Hay una constante en todos estos casos: las autoridades eclesiásticas y civiles median entre la costumbre y la legalidad. La costumbre del duelo (y los valores que lo respaldan) está muy arraigada, por lo que se castiga moderadamente. La estructura familiar es de indudable importancia en la inserción del individuo en sociedad: las acciones (y los contratiempos) de cada uno de sus miembros afectan a la totalidad del núcleo; la mujer está sometida en mayor grado a esa estructura que el hombre. Se revela la mediación del nascente poder estatal entre su interés por concentrar el poder y la necesidad de ceder ante instancias y valores consagrados. El Estado y sus leyes respaldarán el honor, la honra, la propiedad, a veces incluso al grado de ignorar la inocencia de víctimas de tales valores.

#### **1.4 La representación de la venganza en la literatura**

---

<sup>32</sup> Benassar, *op. cit.*, p. 234.

La expulsión del Paraíso, el diluvio bíblico, la destrucción de Sodoma y Gomorra son de las venganzas más espectaculares de la tradición literaria occidental. Forman parte del imaginario colectivo y se incorporan a nuestra conciencia desde la más temprana edad, pero ni aun esta familiaridad logra conjurar la fascinación que ejercen sobre nosotros. Y es que exaltan un poder apabullante sobre la voluntad de los hombres. En los textos bíblicos, la ira de Dios es la expresión de una justicia terrible que no tolera la desobediencia en sus creaturas. No somos nosotros quienes decidimos qué hacer con nuestras vidas, sino que hay fuerzas ineludibles que rigen nuestra vida y nuestra muerte, que imponen sus reglas estemos de acuerdo con ellas o no. Algo similar ocurre con los dioses griegos, en quienes, empero, el furor justiciero se convierte casi en un capricho. La *Odisea* entera es la historia del héroe que se sobrepone a la venganza de un dios; pero aun cuando el encono de Poseidón hacia Odiseo esté justificado por el daño hecho a Polifemo, los que sufren las peores consecuencias de su ira son sus compañeros de viaje (quienes van muriendo poco a poco en las diversas peripecias del recorrido). Odiseo sobrevive gracias a la protección de Atenea, otra divinidad, mientras la tripulación perece sin auxilio alguno. La característica predominante del héroe es lo que lo salva a final de cuentas (se afirma el valor humano ante los poderes sobrenaturales, pero lo humano sólo tiene validez cuando es respaldado por la divinidad). ¿Qué decir de las tareas de Heracles, o del suplicio de Prometeo encadenado? Hay una transformación en la manera como se representa la venganza divina. De la representación del castigo ejemplar a quienes no se someten a la voluntad divina, se pasa a la representación del héroe que sufre la enemistad con el dios como destino, y esta acción adquiere un valor y confiere dignidad al personaje (sea humano o un dios menor). Mucho tiempo después, el mito de Prometeo (retomado y reinterpretado por Shelley en el siglo XIX) se convierte en símbolo de oposición al poder arbitrario. La resistencia de Prometeo y su renuncia al odio constituye la derrota de la fuerza ciega por un poder noble y encausado.

En las obras en que la venganza se da sin la intervención directa de una voluntad divina, ésta ilustra nuestra angustia ante la amenaza de los semejantes; el deseo profundo de poder confiar en el otro; la violencia que la ruptura de esta confianza provoca. La venganza es un resorte imbricado entre nuestras pasiones más intensas. Se relaciona con la conciencia de nuestra vulnerabilidad, con nuestro deseo de poder, con lo que más preciamos y tememos ver perdido. *Otelo*, de Shakespeare, representa un mundo en el que la convivencia entre seres humanos es más que azarosa. La comunión entre dos seres se da rara vez, y se ve expuesta al asedio del exterior, pero, peor aún, a los demonios interiores de cada mente. Para comprender el personaje de Otelo hay que tomar en cuenta que es un guerrero y un extranjero. Orgulloso de su habilidad y dureza para la batalla, se ha ganado poco a poco un lugar en una sociedad extraña (en la que, a pesar de los privilegios obtenidos, siempre será menospreciado). El amor de Desdémona lo vuelve susceptible al agravio porque resulta casi milagroso dentro de su entorno (Desdémona no es sólo joven y bella, es veneciana e hija de un senador). Ante las insinuaciones de Yago, Otelo pierde la cordura porque piensa que la mujer que ha despertado sus sentimientos, a quien ha amado, lo engaña. Esa mujer pertenece al grupo que aparentemente lo ha aceptado, pero que al mismo tiempo lo denigra. La ofensa, imaginaria pero no por ello menos terrible para él, es doble porque encarna el desprecio velado del medio en que se desenvuelve. La mujer hermosa, como la colectividad deslumbrante que representa Venecia, le hacen creer al moro que lo aman, pero todo es una estafa. Tanto una como otra son deshonestas. Otelo mata a Desdémona para matar una sensibilidad que lo desequilibra, para volver a ser el guerrero deslumbrante y así recuperar su condición de hombre respetable para sí mismo y para la comunidad que lo ha adoptado. Pero así como la esposa inocente sucumbe a manos suyas, él es víctima de un vengador infinitamente más sutil. Yago le arruina la vida a Otelo por un rumor de que su esposa lo ha engañado con él, es decir, lo ha deshonrado. El rumor es suficiente para considerar la ofensa cumplida. Shakespeare entrelaza motivos propios y sociales en el proceder de los personajes.

La delación que Emilia hace de su marido en el desenlace de la obra obedece tanto al afán de obtener justicia para su ama muerta, como al rencor acumulado contra Yago a lo largo de su vida conyugal.

Más recientemente, Poe explora la mente del vengador desde sí misma: en el cuento *The Cask of Amontillado*, hace confesar a su protagonista su crimen en un relato autocomplaciente. El inicio es magistral: “The thousand injuries of Fortunato I had borne as I best could; but when he ventured upon insult, I vowed revenge.<sup>33</sup>” De todos los daños que el protagonista considera que Fortunato le ha causado, el que le parece imperdonable es el insulto. Montresor atesora algo, ese algo se resume en el lema familiar: *Nemo me impune lacessit*<sup>34</sup>. El tesoro de la familia, ese algo impreciso que tiene que ver con el orgullo, amerita la muerte de aquél que lo toque. La lógica de una mente vengativa se revela en un relato estremecedor. En el cuento nunca se sabe a ciencia cierta en qué consistían las ofensas de Fortunato, pero su mismo nombre lo sugiere: “el afortunado” despierta la envidia del protagonista. Montresor reflexiona acerca de la venganza y enuncia sus condiciones para considerarla efectiva: una, que el vengador quede impune; dos, que la víctima sepa quién y cuál ha sido el motivo de su castigo. En el cuento se da un acercamiento impresionante al modo en que el protagonista vive el desquite de toda una vida de frustración, a tal grado que el lector, horrorizado, no puede evitar cierto disfrute al presenciar la perdición de Fortunato.

En el cuento de Poe parte del placer del victimario consiste en confesar en secreto el crimen que ha quedado impune. En *El cobrador*, del escritor brasileño Rubem Fonseca, la venganza se vuelve un reclamo público. El asesino hace de la desigualdad social un sinnúmero de ofensas personales, y las descarga impersonalmente; mata gente como desquite por todo lo que le ha hecho falta en la vida: “me debes casa, coche último modelo, universidad” es la afirmación que hace

---

<sup>33</sup> Edgar Allan Poe, “The Cask of Amontillado”, *The Fall of the House of Usher and Other Tales*. Signet, New York, 1980, p. 154.

<sup>34</sup> Nadie me provoca (o dilapida) impunemente.

a sus víctimas antes de matarlas, “me debes novia, casa de campo, dentadura completa para sonreír...” El reclamo por la injusticia del mundo se transmuta en represalia contra un individuo que, de modo activo o pasivo, forma parte de ella.

La venganza ofrece tal posibilidad de permutaciones por la inmensa variedad de enfoques que permite. Puede representarse desde el sufrimiento de la víctima, o a través del placer del victimario, o pueden intercambiarse los papeles con una nueva venganza. Puede concentrarse exclusivamente en el proceso en gestación y sus dilemas (en *Hamlet*, la violencia final resulta casi un alivio después de la tanta vacilación y contratiempo), o en las consecuencias mismas del acto. Kundera hace de su novela *La broma* una terrible ironía en la que el protagonista seduce a la esposa de su enemigo, y cuando se lo confiesa –aparentemente contrito– aquél le responde que ya no ama a la esposa, y que la iba a dejar por una amante más joven. La venganza resulta inútil, incluso benéfica para aquél a quien estaba destinada. Así, ésta no sólo se relaciona con nuestras pasiones más profundas sino que, al insertarse dentro de una circunstancia particular, adquiere significados opuestos (la revelación de la inocencia de Desdémona, en *Otelo*, le revela al protagonista que su venganza ha sido un crimen estúpido y lamentable; el paso del tiempo en *La broma*, vuelve absurdos los enconos gestados en la juventud). Por ende, que este tema fascinante sea con frecuencia el punto de partida para la representación de la condición humana, no debe extrañarnos. Ofrece la intensidad que requiere un buen entretenimiento; permite variaciones prácticamente sin límite; está íntimamente relacionado con otros dos temas clásicos en arte: el amor y la muerte. Pero, más importante aún, revela la relación conflictiva entre el individuo y el mundo, entre la capacidad de controlar el destino propio y el hecho de que estamos sometidos a cualquier daño fortuito o intencionado que nos pueda acontecer.

## **2. La venganza en el teatro de los Siglos de Oro**

### **2.1 La conformación del teatro español**

Si nos preguntamos por qué la presencia recurrente de la venganza en el teatro de los siglos XVI y XVII, podríamos atribuirla a determinadas condiciones sociales que propiciaron su predominancia o incluso a un gusto morboso de la época por cierto tipo de violencia. Sin embargo, para no atenernos a especulaciones sin fundamento o explicaciones extrínsecas al fenómeno artístico del teatro de los Siglos de Oro, podríamos atribuir tal recurrencia al desarrollo de géneros teatrales con requerimientos específicos. Así, éstos determinaron la expresión de patrones definidos de violencia según el tipo de pieza teatral de que se tratara. Se dirá que las clasificaciones genéricas suelen basarse en criterios dispares (a veces temáticos, a veces formales), pero resulta claro que hay tipos definidos de piezas que se desarrollaron en España a lo largo de los siglos XV y XVI, y que gozaron de una enorme aceptación durante el XVII. Los recursos, la intención, el tono para cada una de ellas serían distintos entre sí; resulta evidente la distancia entre un drama de honor y una comedia de enredo y una obra de tema bíblico, aunque compartan ciertos rasgos y haya piezas que muestren rasgos de una y otra categoría. Cada género se derivó de un proceso único de combinación y adaptación de una multitud de elementos formales y temáticos de muy diversa índole, procedentes de diversas tradiciones: tanto la tradición medieval de los tropos latinos asociados al calendario litúrgico como la tradición de los rituales dramáticos no cristianos, (celebraciones estacionales, bodas, sucesos militares) los cuales implicaban canto, baile, y un tono festivo sin relación con lo religioso. Por un lado hay una tradición oral proveniente del medievo, ya sea de carácter religioso o profano, por otro hay una herencia literaria más antigua, la clásica, que empezó a adquirir un carácter prescriptivo a

partir de la corriente humanista iniciada en Italia. Los elementos seculares y los religiosos se encontraban ya fusionados en rituales como la fiesta de *Corpus Christi*; el teatro español se conformó dentro de esta misma tradición incluyente, partiendo de los pasajes bíblicos representados en las iglesias, originalmente orientados a la catequesis, hasta desembocar en obras en las que el entretenimiento llegó a predominar sobre la lección moral y religiosa, o en obras en las que se dio elaboración simbólica y metafísica a los dogmas de la fe.

Durante los siglos XV y XVI se van adaptando técnicas, conceptos, temas<sup>35</sup>, para ir conformando un teatro cada vez más logrado y complejo:

Entre las obras del siglo XV, en las que se apoyó [Encina], aunque no son propiamente teatro... sino literatura dramática destinada a representarse sirviendo con frecuencia de complemento litúrgico, y el uso claro del término *égloga*, de connotaciones renacentistas, se ha producido un cambio fundamental. Encina pone en marcha, con otros autores..., una máquina que adquiere su propia personalidad artística independiente. La tradición anterior se enriquece y mejora con signos puramente teatrales, liberados de toda dependencia litúrgica, y adquiere una serie de códigos complementarios puestos al servicio de la realización espacio-temporal, típica del teatro y de sus componentes auditivos y visuales...<sup>36</sup>

Es decir, Encina, en las últimas décadas del siglo XV, es el primer adaptador de la influencia pagana del Renacimiento italiano al ámbito español y el iniciador, en España, de un teatro secular. En sus *églogas* encontramos elementos satíricos y temas profanos, personajes provenientes tanto de la tradición cancioneril cortesana como de los espectáculos populares medievales; su incorporación del habla regional sayaguesa como lenguaje distintivo del gracioso rústico (personaje tipo proveniente de la tradición medieval) presupone un nivel estético en sus obras, que después se tornó en convención al ser imitado por los autores de su época (Lucas Fernández,

<sup>35</sup> Francisco Ruiz Ramón, *Historia del teatro español (desde sus orígenes hasta 1900)*, Cátedra, Madrid, 1988, p. 128. Se señala como uno de los caracteres más acusados del drama español su pluralidad temática: "lo realmente significativo e importante para la historia del teatro no es la pluralidad temática en sí, sino... la conversión en materia y forma dramáticas de lo que material y formalmente no lo era. Es esta capacidad genial de hacer *drama*, acción teatral, lo que era novela, cuento, historia, poema, pensamiento, ideología, consejos, anécdota o vida lo que constituye la gran hazaña del teatro español.

<sup>36</sup> Alfredo Hermenegildo, *Teatro renacentista*, Espasa-Calpe, Madrid, 1971, p. 35.

Gil Vicente). Los autores citados se nutrieron de la literatura clásica directamente: no imitaron a los italianos en la creación de sus obras, sino que crearon una comedia renacentista española. Torres Naharro, en sus reflexiones teóricas sobre el teatro, ilustra la postura crítica que los dramaturgos españoles adoptaron desde el principio ante la preceptiva clásica. Así, adoptó la división en cinco actos pero amplió y diferenció el rango de creación teatral al distinguir entre *comedias a noticia* y *comedias a fantasía*. No sólo los temas de historia antigua eran adecuados para la fabricación de piezas teatrales, sino también los de invención propia. En su *Comedia Ymeneá* (¿1516?)<sup>37</sup> aparece ya el honor como resorte central de la acción, y éste será un camino que se desarrollará enormemente por la dramaturgia posterior.

Los autores de la generación de Encina (Torres Naharro, Gil Vicente, Lucas Fernández) aunaron en su producción una variedad de estilos y temáticas: los elementos realistas o satíricos, la lírica popular —en el caso de Vicente—, los temas sacros, alegóricos y los fantástico folclóricos son algunos de los que exploran estos dramaturgos. Aunque sus obras se dirigieron a un público cortesano, varias de las características de su teatro serían retomadas en el drama español posterior, dirigido a un público mucho más amplio. Sus tentativas abrieron camino a la secularización del teatro y a la experimentación que tomó casi todo el siglo XVI, antes de que éste alcanzara su plenitud y madurez expresiva.

## 2. Lo religioso y lo profano, vasos comunicantes

En el tercio central del siglo XVI se produjeron gran cantidad de obras religiosas las cuales cumplieron una función propagandística de la religión católica y sus instituciones:

En la dramática cortesana el motivo básico es la fiesta, sea del orden que fuere. En la empresa catequística el motivo fundamental de la celebración teatral está fuera del texto y de su realización en las tablas; se halla en la voluntad de difundir una

<sup>37</sup> E. M. Wilson y D. Moir, *Siglo de Oro: teatro (1492-1700)*, t. 3 de la *Historia de la literatura española* dirigida por R. O. Jones, Barcelona, Ariel, 1974, p. 40.

serie de conocimientos considerados y pregonados como «verdades» por las instancias religiosas dominantes, en este caso por la Iglesia Católica<sup>38</sup>

Estas obras religiosas además, al tener un público amplio, “cumplen, en la historia del teatro español, una misión capital: adiestrar al público para captar la superposición de lo temporal y lo eterno en la vida humana”<sup>39</sup>. Esta superposición de planos constituyó un rasgo fundamental del teatro áureo, y lo dotó de una dimensión trascendental casi omnipresente.

El *Códice de Autos Viejos* contiene parte de esta producción, en su mayoría anónima, la cual se caracteriza por su diversidad de asuntos: temas del Antiguo y del Nuevo Testamento, temas hagiográficos, temas marianos, temas sacramentales. Es decir, de la tradición del teatro religioso continúa y se diversifica en distintas modalidades, a la vez que se enriquece con elementos profanos compatibles a su carácter; aparece como constante la crítica a dos características de la sociedad contemporánea, la desigualdad económica y la importancia del dinero y el linaje. La presentación de tales motivos en el teatro religioso pudo significar su incorporación o su tratamiento más extenso en obras profanas posteriores, tales como *Fuenteovejuna* (1612-1614) o *Peribáñez* (1605-1608)<sup>40</sup> de Lope de Vega.

El teatro religioso acostumbró, entonces, al público español a ver representados el tiempo y la significación humanos superpuestos con los divinos. En este orden las acciones humanas no sólo repercuten en la propia vida y en la de los otros, sino que se integran a una dimensión trascendental mucho más significativa. A toda mala acción dentro de la órbita humana corresponde un castigo divino, generalmente reservado para la vida ultraterrena. La retribución a las ofensas es ejercida por un poder superior al humano no neutro significa un castigo por infringir una ley divina, pero también una venganza indirecta de los ofendidos (por mano de

<sup>38</sup> Alfredo Hermenegildo, *El teatro del siglo XVI*, Júcar, Madrid, 1994, p. 89.

<sup>39</sup> Francisco Ruiz Ramón, *op. cit.*, p. 90.

<sup>40</sup> Sigo las fechas probables dadas por E. M. Wilson y D. Moir, *op. cit.* pp. 109 y 118 respectivamente.

Dios). Dentro del sistema cristiano el castigo divino es justicia, pero dentro del espectáculo, el castigo es una venganza ejercida indirectamente: la Divina Providencia no es una potencia ciega como las que operan en la tragedia clásica, sino que opera como instancia justiciera sagrada. Es decir, el teatro español el infortunio se entiende como designio divino y por lo tanto se acepta, hay un sentido superior e incuestionable en la desgracia humana, por lo que la esfera humana queda inevitablemente ligada y regida por la esfera divina. A partir del teatro religioso, el teatro áureo quedará enmarcado dentro de una dimensión sobrehumana en la que la voluntad divina tiene la última palabra.

Por otra parte, el primer teatro desligado de lo religioso como espectáculo popular, y ya no limitado al ámbito cortesano y culto, fue Lope de Rueda quien primero lo llevó a cabo con éxito. A partir de 1535, las compañías de cómicos italianos que viajaban por España propiciaron el surgimiento de compañías de actores ambulantes locales. Utilizando el molde de la comedia italiana, Rueda nutrió su teatro con el habla viva del pueblo español. En Rueda, hay una “conquista de la palabra real dramática”<sup>41</sup>. Su prosa incorporó el hablar cotidiano y vivo al arte dramático en castellano. La influencia de *La Celestina*<sup>42</sup>, obra literaria de difícil clasificación por su complejidad formal, fue determinante también en la incorporación de un habla viva proveniente de la tradición oral de dichos y refranes al acervo del teatro español. Esta tradición oral no sólo dotó de vida los diálogos de los personajes del teatro español, sino que constituyó un acervo inapreciable para la elaboración de argumentos (piénsese en las numerosas obras que se intitularon con proverbios o refranes, por ejemplo).

Durante la segunda mitad del siglo XVI se dio un período de desorientación que permitió el enriquecimiento de la materia dramática empleada así como la adquisición de un mayor rigor en la composición de las piezas. Por un lado, en el

---

<sup>41</sup> *Ibid.*, p.98.

<sup>42</sup> Cuyo sugestivo título original de *Tragicomedia de Calisto y Melibea* resulta explícito en cuanto a la conformación mixta de lo trágico y lo cómico en el texto.

ámbito humanista se intentó transplantar la tragedia de tipo clásico al castellano, mientras el teatro universitario tradujo, adaptó o dio a luz obras originales según los modelos grecolatinos. Con Pérez de Oliva, de quien sobreviven piezas como *La venganza de Agamenón*<sup>43</sup> (traducción de la *Electra* de Sófocles) se da una asimilación fundamental en la evolución del teatro áureo: Oliva adapta “lo mitológico y la atmósfera religiosa griega a un ambiente moral, con reflexiones de sabor cristiano”<sup>44</sup>. Esto significó la adaptación de la dimensión trágica clásica a la mentalidad española, acostumbrada a la voluntad todopoderosa de un solo dios más que al conflicto del personaje trágico en su lucha contra un destino aciago.

Dramaturgos también clasificados dentro de la “generación de los trágicos”<sup>45</sup> como Cueva, Virués y Cervantes, evitaron las tentativas puramente clasicistas y prefirieron cultivar un teatro semiclásico y semipopular, que en su desarrollo habría de desembocar en la gran escuela nacional de Lope de Vega y Tirso de Molina<sup>46</sup>. Estos autores siguieron varios modelos teatrales a partir de los cuales intentaban situarse frente al género trágico tal como estaba definido en sus dos variantes, la aristotélica y la senequista. Hermenegildo señala como uno de sus problemas más característicos la utilización de lo inverosímil como “eje ordenador de la materia dramática”<sup>47</sup>, ya que llevaron lo monstruoso y lo exagerado al exceso. Estos elementos de algún modo hacen alusión, representan una realidad también inverosímil: la vida cortesana, la organización política del momento, el poder absoluto y centralista.

Ni la riqueza temática, ni la pluralidad de estilos y fuentes incorporados al teatro de los Siglos de Oro hubiera sido posible sin la experimentación de estos

<sup>43</sup> Según Edward Wilson y D. Moir, *op. cit.*, p 60, fue impresa antes de 1550.

<sup>44</sup> Francisco Ruiz Ramón, *op. cit.*, p. 99.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 101. Ruiz Ramón menciona, entre otros, a Jerónimo de Bermúdez, Cristóbal de Virués, Leonardo de Argensola, Gabriel Lobo Lasso de la Vega, a Juan de la Cueva y a Cervantes. El auge de estos autores se da alrededor de 1580.

<sup>46</sup> Alfredo Hermenegildo, *Los trágicos españoles del siglo XVI*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1961, p. 64

<sup>47</sup> *Ibid.* p. 205.

autores. Cueva inició nuevos caminos dramáticos que Lope de Vega supo aprovechar casi inmediatamente después: la multiplicidad de las fuentes de Cueva abarcó la historia clásica, la historia nacional tanto antigua como contemporánea, la épica tradicional castellana, las crónicas y los romances legendarios. En obras como *La muerte del rey don Sancho* y *Los siete infantes de Lara* convierte los héroes del Romancero y de la épica tradicional en personajes dramáticos. Los asuntos novelescos también los aprovecha en comedias como *El infamador*.

Lo que Cervantes logró en mayor medida que Cueva fue hacer de un tema histórico un tema dramático<sup>48</sup>. Cueva no tuvo la capacidad de síntesis para transponer materias diversas a las necesidades propias del drama, mientras que Cervantes logró, ya en *El cerco de Numancia*, la incorporación de personajes alegóricos sin que ello interfiriera con la verosimilitud de la trama histórica.

De cara a la nueva dramaturgia, que Lope de Vega haría triunfar, Cueva se arroga el papel de iniciador, y Cervantes negocia, en una segunda etapa de su teatro, con sus convenciones. En *El rufián dichoso* y *Pedro de Urdemalas*, une el cuidado de la caracterización moral de los personajes, propio de su concepción del teatro, con el dinamismo de la acción y la alternancia de escenas trágicas y cómicas, características de la nueva *comedia*.

La pugna entre 'modernos' y clasicistas se resolvió así en una amalgama de recursos de diversa procedencia, que dio origen a varios géneros distintos. El drama litúrgico, enriquecido por el uso de la alegoría, la farsa sacramental y la influencia de los espectáculos profanos, posibilitó el surgimiento de la comedia de santos, la cual conjugó el objetivo de exaltación religiosa con el afán de entretenimiento ligero; por otro lado, la tradición mímica y la influencia de la *commedia dell'arte* italiana propició la popularización del teatro y desembocó en el entremés. El legado teatro universitario y de influencia senequiana no fue la implantación de una tragedia al estilo clásico en España, sino un mayor rigor técnico en la composición

---

<sup>48</sup>Francisco Ruiz Ramón, *op. cit.*, p. 117.

teatral, además de aspiraciones menos inmediatas que el entretenimiento; su discurso fue el resultado de un acoplamiento singular del estoicismo senequiano<sup>49</sup> con la moral cristiana; lo ético prevaleció así sobre la acción, y lo brutal se llevó al exceso con el fin de transmitir una lección moral acorde con lo religioso o una posición ideológica respecto al sistema político vigente<sup>50</sup>.

### 2.3 La representación de la venganza en el teatro áureo

A partir de la generación de los trágicos y posteriormente en el teatro del siglo XVII, la violencia en el drama se aprovechó así como medio de transmisión de una moral como también de efectismo dirigido a la sensibilidad más elemental del público<sup>51</sup>. La venganza, por lo tanto, resultó un recurso proteico, un tema recurrente, y un motivo casi omnipresente en el repertorio de cualquier dramaturgo de la época. Dependiendo de la intención de la pieza, y de la función de la venganza en esa pieza, ésta adquirió una apariencia particular; ya fuera de homicidio brutal, ya de castigo ejemplar, o incluso de mero sarcasmo verbal entre personajes rivales. La aparición de la venganza sangrienta en una obra tanto podía obedecer al más serio afán moralizante como podía ser una estrategia de espectacularidad; o bien podía constituir el núcleo de la tensión de una pieza teatral o bien formar parte de las tensiones menores dentro del argumento principal. Pero tanto en el teatro religioso como en el profano se utilizó con éxito como recurso dramático, y se aprovechó su

---

<sup>49</sup> Margaret Wilson, *Spanish Drama of the Golden Age*, Pergamon, Oxford, 1969, p. 18. Aun en los pocos autores que tuvieron conocimiento del teatro clásico, la influencia principal no fue la de la griega sino la de Séneca. Su traza de horror, de violencia y sanguinolencia predomina en ellos, así como en Thomas Kyd y los isabelinos en Inglaterra. Esta influencia persistió en el drama español posterior, cuando las formas aristotélicas fueron desplazadas, y constituyó una clara evidencia del legado del teatro antiguo a la *comedia*.

<sup>50</sup> Alfredo Hermenegildo, *El teatro del siglo XVI*, Júcar, Madrid, 1994, p. 206. Las tragedias del horror del siglo XVI español se convierten en documentos fieles del estado de la conciencia política con que un grupo de intelectuales españoles, desde lugares distintos... pretendió hacer frente a la realidad pública que le rodeaba, la consolidación del centralismo absolutista visto desde la periferia peninsular.

<sup>51</sup> Alfredo Hermenegildo, *op. cit.*, p.204. "Los autores trágicos," afirma Hermenegildo, "conscientes de la hiperutilización de recursos productores de terror como instrumento dramático, tratan de reducir su imagen ocultándolo tras el enunciado de la finalidad moral de las tragedias".

flexibilidad y su compatibilidad con la tradición cristiana. El castigo y la venganza se superponen en actos únicos de restauración de un orden alterado, como mecanismos de restitución de la *concordia discors*.

### **2.3.1 La venganza privada y la venganza social, su relación con el escenario.**

Los motivos de las venganzas personales son tan diversos como las personas mismas y lo que cada una considere un agravio. En el teatro del siglo XVII, sin embargo, el desdén, la envidia y la ingratitud se representan con más frecuencia que otras posibles causas.

Por otro lado, las venganzas sociales casi invariablemente son desencadenadas por la deshonra o la amenaza de deshonra. Son casi paradigmáticas en este teatro las escenas en que el esposo, el padre, o el hermano en cuestión se lamentan por tener que cumplir con un deber que les ha sido impuesto, aun cuando éste vaya contra sus propios deseos. El conflicto entre la primacía del honor y los afectos personales del héroe es uno de los espectáculos más explotados en el teatro de los Siglos de Oro, ya que escenifica una cuestión que en el periodo referido se vuelve cada vez más pertinente: ¿es el orden colectivo (sea jurídico, religioso, moral) el que debe regir el comportamiento de las personas o hay una individualidad que debe ser defendida a pesar de las consecuencias externas, por más terribles que sean? La representación de las venganzas por deshonra, en un primer nivel, afirman los valores colectivos, refuerzan el orden social por medio de advertencias a los posibles transgresores de sus sacrosantas leyes; no obstante, precisamente por la insistencia de tal espectáculo se da un efecto contrario. Aunque en numerosos casos la víctima no sea del todo inocente, al haber cometido adulterio o insultado públicamente al agraviado, hay muchos otros en que la mera sospecha se castiga con la muerte, constituyendo un absurdo, una evidente injusticia. Si consideramos una pieza prototípica como *A secreto agravio secreta venganza*, se

cumplen ambas venganzas. El enfoque predominante es el del esposo que satisface la necesidad de resguardar su honor (hay un deleite innegable en observar a alguien tornar una situación adversa a su favor, aunque implique crueldad o crimen). Implícita queda la venganza personal, en la que el orgullo se cura por medio de la crueldad contra aquéllos que lo han vulnerado. Sin embargo también es innegable el horror de esa crueldad cuando el azar de los enamorados separados con anterioridad y el rencuentro una vez casada la dama.

### 2.3.2 Evolución en el tratamiento de la venganza en el teatro de los Siglos de Oro

La venganza en el teatro áureo tuvo que irse transformando, ya que su constante utilización conllevó una exploración de sus posibilidades dramáticas, de lo que podía llegar a implicarse por medio de este recurso. Es fácil, por ejemplo, advertir una evolución en el tratamiento que se da a la reparación del honor en el siglo XVI, al de las piezas tempranas de Lope, al de los dramas de honor de Calderón. Del tratamiento misógino y la violencia excesiva en las obras iniciales, se pasa poco a poco a una representación más compleja de la cuestión<sup>52</sup>. *Los Comendadores de Córdoba* de Lope, muestra una venganza brutal, que es aprobada por el rey por constituir el proceder adecuado dentro del código de honor y las leyes (que la esposa ha infringido al cometer adulterio). Es decir, se desarrolla un caso de honor tal cual, cuya violencia excesiva muestra quizá dejos de la llamada ‘tragedia de horror’, sin necesidad de entrar en disquisiciones ideológicas<sup>53</sup>. Ya Tirso, seguidor de Lope, usa con mucho más precaución este aspecto severo del pundonor<sup>54</sup>. En *El celoso prudente*, el héroe, aunque sospecha de la fidelidad de su mujer, investiga y

<sup>52</sup> Matthew Stroud, *Fatal Union: A Pluralistic Approach to the Spanish Wife-Murder Comedias*, Lewisburg, Bucknell University, 1990, p. 50. Algunas piezas, especialmente las tempranas, aleccionan de modo más o menos directo –eso es, si es posible hablar de una comedia de la misoginia o de infortunio– mientras que otras son una maravilla de ironía y ambigüedad.

<sup>53</sup> Será en obras posteriores, como *El castigo sin venganza* (1631), que Lope muestre ya otro tipo de preocupaciones en su teatro.

<sup>54</sup> Margaret Wilson, *op. cit.*, p. 160.

comprueba su inocencia en vez de matarla<sup>55</sup>. Incluso se empieza a distinguir entre la ley exterior –el deber de preservar la honra– y el deber interno, que prefiere no obrar tan drásticamente:

Venganza, sólo sois vos  
ley del mundo sin prudencia;  
ley de Dios sois vos, clemencia

(*Escarmientos para el cuerdo*, acto II, p. 238)<sup>56</sup>

Lo interesante de esta distinción es que la “ley del mundo” no es la de Dios (aunque el código de honor se inserte dentro de la jerarquía de poder real y divino). El personaje de Tirso considera, sin embargo, que la reparación del honor va en contra de la norma cristiana del perdón, y que más que la ira conviene la prudencia. Se empiezan a representar las incongruencias, las fisuras del sistema imperante.

Alarcón utiliza estas incongruencias como fuente de tensión dramática. Lo hace por medio de la oposición de dos valores de peso equivalente en la conciencia de sus personajes. Los valores de la lealtad y el honor se enfrentan en *La culpa busca la pena y el agravio la venganza* (1618-1623), ya que se plantea la indecisión entre actuar conforme a uno u otro principio. Aunque el dilema se plantea con el fin de proporcionar un conflicto a la trama, la cual se resuelve finalmente de modo conformista (se produce una excusa en la trama para invalidar la lealtad de don Sebastián a don Fernando, y que éste pueda exigirle la reparación de su honor), la acción empieza a servir a la idea que se quiere desarrollar. Es decir, Alarcón abre una nueva orientación al teatro áureo en que la acción pierde el papel central que tenía en Lope. El drama conceptual, al representar una idea por sobre el apego a lo ‘natural’, amplía el cuestionamiento de los valores representados, afirmados y en ocasiones hasta celebrados en la primera *comedia*. Así, ya para *El médico de su honra* de Calderón<sup>57</sup>, vemos el asesinato impune de una esposa inocente que, en la

<sup>55</sup> Tirso de Molina, *El celoso prudente*, acto III, *Obras dramáticas completas*, ed. de Blanca de los Ríos, t. II, Aguilar, Madrid, 1946.

<sup>56</sup> *Obras dramáticas completas*, ed. de Blanca de los Ríos, t. III, Aguilar, Madrid, 1968, p. 192.

<sup>57</sup> Estrenada en 1635.

superficie, se afirma como el proceder indicado, pero por medio del simbolismo y las imágenes se sugieren interpretaciones distintas a la de la aceptación del código:

DON GUTIERRE: Mato la luz, y llego  
Sin luz y sin razón, dos veces ciego;<sup>58</sup>

Se acentúa la ceguera del personaje justo en la escena en que, según él, constata la deslealtad de su esposa; la asociación entre luz como lo que posibilita la visión, y como la razón, se contraponen a la oscuridad como ceguera y como obnubilación del pensamiento. La ambigüedad se construye en el tratamiento del asunto, por medio del refinamiento estilístico. En Calderón, parece afirmarse tajantemente el orden externo, coherente con las instituciones civiles y religiosas, pero al imponerse de forma tan cruel e inconveniente al interés individual, se tambalea en una concordia final dudosa, en la cual el peligro y la injusticia acechan a todos y cada uno de los integrantes de ese pacto<sup>59</sup>.

El desarrollo de un tema tan importante como el honor no fue un progreso lineal unívoco. Como recurso se ramificó sin cesar para construir argumentos eficaces y así revelar nuevas sutilezas de la mentalidad española contemporánea. Piénsese en el aspecto de la venganza secreta, desarrollado por numerosos autores entre los cuales se encuentran obras como *El castigo sin venganza*, de Lope y *A secreto agravio secreta venganza* de Calderón. Con todo, se puede constatar una evolución que va aumentando en complejidad y riqueza de los iniciales episodios de brutalidad senequiana en los dramaturgos del siglo XVI a las obras en las que prevalece la trama en las décadas iniciales del XVII —el deleite de una sociedad en

<sup>58</sup> *El médico de su honra*, edición de D.W. Cruickshank, Castalia, Madrid, 1981, p. 164.

<sup>59</sup> Melveena Mckendrik, *op. cit.*, p. 332: "The Spaniard who gazed at his image in the theatre's mirror saw not a man at the mercy of public gossip whose only recourse was to a law which could give redress but never satisfaction, but the much more reassuring silhouette of a hero who, by applying the harsh code of honour which he was a compliant victim, could impose himself upon the threat to his reputation, suppress dishonour, and avenge insult without recourse to any but his own resources. The dramatist, if he were sufficiently skilful in his use of the metaphor, could use it to subvert that very code. What could be more apt to the purposes of drama... than a metaphor which at one and the same time comforts and criticizes, reinforces and subverts, which at once feeds off the society that produced it yet satisfies the demands of imagination and art?"

su autocontemplación-, a la posterior exploración de los aspectos problemáticos de estructuras tan arraigadas como el código de honor.

En cuanto a las distinciones genéricas, casi imposibles de definir en este periodo, Mercedes Blanco propone una evolución de la prevalencia de la *comedia*, en la segunda y tercera décadas del siglo XVII, a una nueva tentativa de tragedia:

Calderón y Rojas, los dos dramaturgos de la segunda generación cuyas obras «trágicas» son más notorias, reutilizan argumentos tratados por los autores de finales del XVI que aspiraban a fundar una tragedia española, «ese género frustrado», según expresión de Jean Canavaggio, o que al menos pertenecían al repertorio de la tragedia renacentista, inspirada más o menos remotamente por la tradición clásica. *Lucrecia y Tarquino*, obra de Rojas, y *La Gran Cenobia* de Calderón son variaciones sobre el tema del tirano, favorito de esa tragedia europea del XVI sobre la que pesa el modelo de Séneca<sup>60</sup>.

De este modo, aparte del proceso de refinamiento estilístico, si seguimos la tesis de Blanco, poco a poco se fueron generando otras tentativas en el ámbito de la *comedia* triunfante, entre ellas la renovación del interés por la tragedia como tal. Como es de suponerse, conservó algunos rasgos de la *comedia*, como la doble trama, la inclusión de personajes “bajos”, entre otros, pero había una voluntad por lograr un tono distinto al de ésta, así como de utilizar motivos y figuras tradicionalmente trágicos. Los augurios y los sueños en numerosas comedias de Calderón, o los eclipses, tempestades que acompañan los momentos de horror en las tragedias de Séneca y que también aparecen en este teatro tardío, muestran una voluntad de aprovechar ciertas formas propias de la tragedia, aunque no en un sentido estricto sino amalgamándolas a una forma preestablecida. Blanco propone que los dramaturgos de la segunda generación del XVII se las arreglaron para conciliar su proyecto trágico con el “instrumento” de que disponían, la *comedia*:

En la *Progne* de Rojas, las dos hermanas Progne y Filomena limitan su venganza sobre el violador y adúltero Tereo a la muerte del agresor. El furor paroxístico de los héroes y heroínas de Séneca y Ovidio, y las torturas infernales que imponen a las víctimas de su venganza, sobrepasa la medida admisible para los crímenes de la comedia. No tienen cabida en la comedia el incesto materno, ni el parricidio

<sup>60</sup> Mercedes Blanco, “De la tragedia a la comedia trágica” en Christoph Strosetzki (ed.), *Teatro español del Siglo de Oro: teoría y práctica*, Madrid, Iberoamericana, 1998, p. 50

ejecutado [...] lo que excluye utilizar las historias de *Edipo*, *Orestes*, o las *Bacantes*<sup>61</sup>.

Así, los imperativos técnicos de este instrumento darán venganzas menos exacerbadas que la de las piezas clásicas, pero sólo en cierto sentido. Al haber una adecuación al gusto del público, quien prefería ver la violencia desplegada en cierto tipo de casos, se es radical respecto al honor personal, familiar, o nacional inclusive, mientras que hay crímenes que no se pueden mencionar siquiera, de modo que se formaron zonas de negación y zonas de énfasis muy claras en la *comedia*, que constituyeron la ideología<sup>62</sup> implícita en la nueva "tragedia".

A pesar de esta ideología limitante, los temas y los rasgos de la tragedia clásica fueron reapareciendo en los dramaturgos posteriores a la escuela de Lope. Así se dio un proceso que fue, de la indiferenciación de la *comedia* en el primer cuarto del siglo XVII, a la constitución de una nueva tragedia relativamente distinta:

La frontera entre las obras trágicas y las obras cómicas de dramaturgos de la segunda generación, de Calderón o de Rojas Zorrilla, se impone con mayor evidencia. Parece de sentido común afirmar que *Los cabellos de Absalón*, *El mayor monstruo del mundo*, *El médico de su honra*, *Lucrecia* y *Tarquino*, no pueden meterse en la misma casilla genérica que *La dama duende*, *Mañanas de abril y mayo* o *Entre bobos anda el juego*.<sup>63</sup>

Es decir, que hay una evolución en el teatro áureo, que va del amplio y diverso género de la *comedia*, al surgimiento de otro canon a partir de la cuarta década del siglo XVII, el de un drama que vuelve a los modelos clásicos aunque marcado por la escuela de Lope. La distinción entre obras cómicas y obras trágicas en el sentido clásico se vuelve de nuevo significativa, y más allá de si hubo una intención consciente de hacer tragedia como tal o no, el tratamiento de la venganza se modificará por obedecer a mecanismos distintos. Más evidencia en este sentido

<sup>61</sup> *Op. cit.*, p. 56

<sup>62</sup> Terry Eagleton, "Introducción: ¿qué es la literatura?", *Una introducción a la teoría literaria*, FCE, México, 1988 pp. 26-27. La estructura de valores (oculta en gran parte) que da forma y cimientos a la enunciación de un hecho constituye parte de lo que se quiere decir con el término "ideología". Sin entrar en detalles, entiendo por "ideología" las formas en lo que decimos y creemos se conecta con la estructura de poder o con las relaciones de poder en la sociedad en la cual vivimos.

encuentra Rafael Lapesa en piezas como *El mayor monstruo los celos*, a la que califica de “tragedia simbólica” ya que “tiene como eje el problema del destino humano<sup>64</sup>”. Lapesa señala una doble presencia, por medio de las palabras “cielo” y “hado”, de las fuerzas superiores que determinan el curso de la vida humana. Estas fuerzas son por un lado manifestación de un orden superior justo, el divino, y al mismo tiempo son incomprensibles e ineludibles (el hado). Así, se habla ya de un mundo que debiera ser el del orden divino, y sin embargo no corresponde a ello. Hay una disonancia entre lo que se espera de la Providencia y lo que sucede a los personajes, quienes enfrentan su circunstancia, más al estilo de la tragedia clásica.

---

<sup>63</sup> Mercedes Blanco, *Op. cit.*, p.48.

<sup>64</sup> Rafael Lapesa, “Lenguaje y estilo de Calderón” en Aurora Egido, *Historia y crítica de la literatura española*, t. III/1, p. 430, originalmente en *De Ayala a Ayala. Estudios literarios y estilísticos*, Istmo, Madrid, 1988, pp. 169-225 (217-223, 225).

### 3. LA VENGANZA EN LA OBRA DRAMÁTICA DE LOPE DE VEGA: TRAYECTORIA Y CAUSAS

#### 3.1 El arte nuevo, un arte heterodoxo.

Con Lope de Vega presenciamos la cristalización de formas dramáticas exitosas no sólo en cuanto a su recepción, sino también en cuanto a su calidad artística y su diversidad formal y temática. Insertándose dentro de la tradición abierta y adaptativa del drama español, Lope compone a partir de la premisa de complacer a los espectadores:

Fácil parece este sugeto, y fácil  
Fuera para cualquiera de vosotros,  
Que ha escrito menos de ellas, y más sabe  
Del arte de escribirlas y de todo;  
Que lo que a mí me daña en esta parte  
Es haberlas escrito sin el arte<sup>65</sup>

El tono de estos versos del *Arte nuevo* muestra una ironía, al parecer defensiva pero en efecto irreverente ante lo erudito. Lope ante todo acata la autoridad de la experiencia en la creación. La falsa deferencia hacia los destinatarios del poema, la academia, ilustra la ambigüedad de la posición de Lope: aunque respete la preceptiva clásica y culta, su prioridad es deleitar al espectador común y corriente.

Veo los monstruos de apariencias llenos,  
Adonde acude el vulgo y las mujeres,  
Que este triste ejercicio canonizan,  
A aquel habito bárbaro me vuelvo;  
Y cuando he de escribir una comedia,  
Encierro los preceptos con seis llaves;  
Saco a Terencio y Plauto de mi estudio,  
Para que no me den voces...  
Y escribo por el arte que inventaron  
Los que el vulgar aplauso pretendieron<sup>66</sup>;

La composición se da a partir de una aparente negación de la tradición clásica y la afirmación del gusto de la época. En realidad, los clásicos son el punto de partida

<sup>65</sup> *Arte nuevo de hacer comedias*, v. 10-16, Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1948.

<sup>66</sup> *Ibid.*, v. 35-42, 45-46.

para un arte situado en su *hic et nunc*. Lope se justifica en el éxito popular para ignorar los modelos autorizados; contra el arte prescriptivo se yergue la intuición y la renovación de los modelos. De este modo se hace posible el derrame y la mezcla de los moldes de comedia y tragedia. El teatro áureo, entonces, reinterpreta y adapta libremente lo heredado por la tradición, y así se conforma en la *comedia* un teatro híbrido:

Lo trágico y lo cómico mezclado,  
Y Terencio con Séneca, aunque sea  
Como otro minotauro de Pasífae,  
Harán grave una parte, otra ridícula;  
Que aquesta variedad deleita mucho.<sup>67</sup>

Lope sintetiza acertadamente lo que será su arte, y el de su escuela; lo cómico y lo trágico entrelazados, con fines distintos a los de la comedia y la tragedia por separado. El rechazo mismo de la preceptiva de los géneros clásicos permite a este teatro una libertad expresiva única:

[La tragicomedia o la *comedia*] no sería, como tragedia y comedia, un término fijo, descriptible y regulable, sino algo fluctuante que recorrería el camino de ambos, en busca de libertad expresiva [...] Entre la tragedia ideal y la comedia ideal, la tragicomedia presentaría todos los grados posibles, ya temáticos, ya de personaje, ya de tono y desenlace. Un género movible entre la tragedia, con final luctuoso o no, y aun con pasajes cómicos, y la comedia, con presencia de problemas graves y personajes elevados, incluido el rey [...] <sup>68</sup>

De los dos géneros bien delimitados en la antigüedad clásica se formó, en la España renacentista y barroca, uno solo que se caracterizó por su versatilidad y apertura<sup>69</sup>. La *comedia* española nació para cumplir expectativas distintas a las de la comedia<sup>70</sup>

<sup>67</sup> *Arte nuevo*, v. 173-177.

<sup>68</sup> Juan Manuel Rozas, *Estudios sobre Lope de Vega*, Madrid, Cátedra, 1990, p. 42.

<sup>69</sup> Mercedes Blanco, *op. cit.*, p. 43. "La conciencia de un género llamado tragedia claramente opuesto a la comedia, sigue vigente todavía en al primera década del XVII. En 1609, Cristóbal de Virués imprime en sus *Obras trágicas y líricas* piezas que presenta bajo el rótulo de *Tragedias* [...] En cambio, cuando en 1633 González de Salas imprime su *Nueva idea de la tragedia antigua* [...] se va a tratar de un objeto desaparecido". Es decir, hay un proceso por medio del cual se abandonan progresivamente los moldes de tragedia y comedia como tales, para dar paso a la *comedia*, la cual incorpora lo trágico y lo cómico en medidas variables.

<sup>70</sup> La comedia según Aristóteles es la "imitación de hombres inferiores, pero no en toda la extensión del vicio, sino en lo risible [...] que] es un defecto y una fealdad que no causa dolor ni daño..." , Demetrio Estébanez Calderón, *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza, 1996, pp. 172.

o la tragedia<sup>71</sup> griega o latina, y fue su conciencia de esta diferencia lo que permitió su enorme éxito y aceptación<sup>72</sup>. Se eliminó la distinción de personajes según el género, apareciendo así personajes de la nobleza como del pueblo en piezas trágicas o cómicas indistintamente; se adaptó la noción de unidad de tiempo a las necesidades particulares de cada obra: para los dramas históricos, claro está, era imposible conservarla, así que se hizo relativa (una unidad por acto, que permitía el transcurso del tiempo entre actos). De la dimensión trágica pura, del hombre en conflicto con un destino aciago o con las potencias divinas, en España se desarrolló el conflicto entre los impulsos humanos y las normas cristianas o los deberes sociales, pero sin cuestionar abiertamente la autoridad real o divina. De la representación del habla popular, de los personajes tipificados, de la ligereza de la acción, se hizo un exquisito arte de entretenimiento.

Aprovechando una diversidad de recursos y estructuras disponibles, Lope se propuso explorar los fundamentos de la vida y la sensibilidad españolas: Dios, rey, y honra, explotando los diferentes aspectos en que se manifiestan estas preocupaciones en la vida de los hombres y mujeres de su tiempo. Los personajes de sus obras se mueven en una u otra dimensión, o son colocados en la coyuntura entre uno y otro. Así, dependiendo del tipo de obra, el recurso de la venganza aparecerá en grado mayor o menor, e ilustrarán o problematizarán alguna de las preocupaciones mencionadas. Las venganzas representadas en su teatro pueden implicar las esfera de lo psicológico y lo social, como en la mayoría de los dramas de honor, o pueden comprometer cuestiones tan delicadas como los fundamentos del poder político y religioso; tal es el caso de piezas como *El castigo sin venganza*, en la cual el Duque ejerce una justicia implacable, cuando su propia conducta anterior resulta de dudosa integridad moral. Incluso una comedia ligera como *Los prados de León* muestra las

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 1047. La tragedia es definida por Aristóteles como “la imitación de una acción elevada y completa, de cierta magnitud, [...] efectuada por los personajes en acción y no por medio de un relato, y que, suscitando compasión y temor, lleva a cabo la purgación de tales emociones”.

<sup>72</sup> Mercedes Blanco, *op. cit.*, p. 46. Afirma que la *comedia* se constituyó en un canon teatral, cuyos rasgos están presentes ya en fecha muy temprana, hacia 1590 ó 1600, pero que se convierte en un “sistema estable, flexible, pero coercitivo” alrededor de 1630.

intrigas de la corte, y los conflictos entre la alta nobleza y aquéllos que, favorecidos por el monarca, adquirirían, de súbito, honra y riqueza. Así, don Arias exclama al planear una fingida traición de Nuño al rey: “Hoy mi esperanza / deste villano tomará venganza.”<sup>73</sup>

El oficio teatral y los contenidos ideológicos se amalgaman en obras que deleitan al público precisamente por su manera de representar sus preocupaciones más profundas:

A mi ver, más vale tratar el tema del honor en Lope desde dos puntos de vista como reflejos, a cierta distancia, de los valores del pueblo español y como excelente sistema para inventar temas de tensión dramática<sup>74</sup>

El honor, la monarquía, el dogma cristiano son puntos de partida con los que Lope -y todos los dramaturgos de la época- urden las tramas de sus piezas con la certeza de captar no sólo su atención sino su también su esencia.

### 3.2 La trayectoria de la venganza en la obra dramática de Lope de Vega

Lope fue modificando y refinando su tratamiento de las distintas materias y modelos que utilizó. En el caso del honor, parte de obras como *Los Comendadores de Córdoba*<sup>75</sup> que, al estilo de las llamadas ‘tragedias de horror’, transmite una lección contundente por medio de la violencia excesiva de la venganza del esposo, quien mata no sólo a los amantes adúlteros, sino a todos los testigos de la escena, incluyendo a los sirvientes.

Ya para *El toledano vengado*<sup>76</sup>, la venganza del honor es motivada por una venganza complementaria: la delación de los adúlteros es el desquite de un personaje agraviado anteriormente. Así, en esta pieza se introduce una trama secundaria que, según Matthew Stroud cuestiona la validez de la venganza

<sup>73</sup> *Los prados de León*, II, 14.

<sup>74</sup> David Kossoff, “Introducción” a Lope de Vega, *El perro del hortelano y el Castigo sin venganza*, Castalia, Madrid, 1970, p. 36.

<sup>75</sup> 1596-1598 según Morley y Bruerton, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Gredos, Madrid, 1963, p. 591.

<sup>76</sup> 1596-1603, *op. cit.*, p. 603.

principal<sup>77</sup>, aunque más bien denota un cambio en los intereses dramáticos del autor. En el *Toledano*, la venganza ya no se hace pública ante la autoridad, sino que se encubre y se premedita para que parezca que tanto el amante como la esposa han muerto por accidente (ahoga a Marcelo y asfixia a Dorotea). Declara el esposo al enterarse de su deshonra:

CONSTANTE. Procuro, de mi deshonra,  
venganza de quien me infama;  
pero sin manchar la fama  
sea posible mi deshonra  
(*El toledano vengado*, III, p. 613)<sup>78</sup>

La violencia desenfadada de *Los Comendadores* se transforma en una venganza fría y calculada en *El toledano*. Hay un refinamiento en el espectáculo que va de presenciar el horror al placer de ver al héroe llevar a cabo con éxito un complejo plan que le devuelve su integridad. El discurso misógino de *Los Comendadores* puede bien aplicarse al del *Toledano*:

RODRIGO.- pide a un amante firmeza,  
pide a un celoso placer,  
y di que en una mujer  
falte mudanza y flaqueza  
(*Los Comendadores de Córdoba*, II, p. 1250)<sup>79</sup>

Dorotea cabe dentro de la misma descripción de mujer, ya que es seducida con facilidad a pesar de ser casada. Sin embargo, se introducen elementos en la trama que diversifican la atención del espectador en vez de concentrarla en el engaño de la mujer y en la reparación de la honra a sangre y fuego. Por un lado se introduce la venganza secundaria del delator, quien traiciona a su amigo por fingir amar a quien él ama; y por el otro, a partir de la delación la trama se centra en la realización de la venganza secreta del esposo. Hay una gran elaboración en el modo de la ejecución,

<sup>77</sup> Matthew Stroud, *op. cit.*, p. 53.

<sup>78</sup> Todas las referencias a esta obra están tomadas de Lope de Vega, *Obras, publicadas por la Real Academia de la Lengua Española*, tomo II, Madrid, 1930.

<sup>79</sup> Todas las referencias a esta obra están tomadas de Lope de Vega, *Obras selectas*, t. III, Aguilar, Madrid, 1991.

y ya no es sólo el asesinato impune de la mujer adúltera y de todos los presentes en casa.

Así, poco a poco se va creando una mayor ambigüedad, y se muestran los aspectos problemáticos de las instituciones sociales: el matrimonio entre hombres mayores y mujeres jóvenes, o las uniones concertadas por el rey, o la duplicidad del código de honor, que permite el adulterio a los hombres -siempre y cuando no se seduzca a mujeres casadas- pero no a las mujeres. En este sentido, Lope logra una complejidad fascinante en el tratamiento de estos problemas en piezas posteriores como *El castigo sin venganza*, escrita ya en el tiempo en que Calderón está haciendo su teatro. El asesinato de los amantes, Federico y Casandra, es justo según las leyes que prohíben el incesto y el adulterio que han cometido. Sin embargo, el hecho de que la obra empiece con una escena de la vida disipada del Duque cuestiona la autoridad de éste. Aún después de su supuesta reforma, su conducta anterior no proporciona una base sólida para el modo en que ejerce la justicia contra los infractores. Se señala la responsabilidad del Duque en la gestación del adulterio, su indiferencia a Casandra, hacen del proceder del Duque no la irrefutable restauración del orden real y divino, sino la imposición de un poder dudoso. Aunque esto nunca se afirma directamente, el sentido primario que se le da a la acción en los parlamentos de los personajes no es necesariamente el único sentido de la pieza.

### **3.3 Causas de la venganza**

#### **3.3.1 Deshonra**

La deshonra es sin duda el detonador de violencia más notorio en el teatro de los Siglos de Oro. La imagen pública, como ya se ha discutido en un capítulo anterior, había alcanzado a cifrar, en España, la valía del individuo no sólo como ente social y jurídico, sino también como persona, ante sí misma. Más allá de las cualidades o virtudes del sujeto, éste era digno de respeto sólo en la medida en que mantuviera intacta esa imagen pública prestigiosa que se expresaba en la palabra 'honra'. No es casual, entonces, que el teatro de este tiempo haya aprovechado el tópico

constantemente para impresionar a su público. El teatro, desde siempre, ha sido un arte basado en la conmoción<sup>80</sup>, por ende, desde la *Comedia Ymenea* de Torres Naharro, los dramaturgos españoles representaron situaciones que involucraban la defensa de la honra, con la certeza de apelar a una cuestión de vital importancia para su público:

En el teatro español del siglo XVI [...] venía formulándose un concepto de la honra... Su esquema podría ser el siguiente: el honor y la fama son idénticos; la pérdida de la honra es análoga a la pérdida de la vida [...] Esta concepción del honor adquiere un incremento singular en Lope. La fama, en efecto, se convierte en la razón de la existencia humana; su cuidado y defensa exigen procedimientos análogos a los de la defensa contra la muerte física.<sup>81</sup>

En el caso de Lope, los tan citados versos de su *Arte Nuevo*, “los casos de la honra son mejores / porque mueven con más fuerza a toda gente” muestran la utilización deliberada del recurso debido a su efectividad, no su aprobación del código en sí. Resulta inadecuado tratar de formarse una idea de la concepción del honor de Lope a partir de una sola pieza teatral. Incluso se ha señalado con frecuencia un testimonio explícitamente en contra de la venganza de honor proveniente de una obra no dramática de Lope, *La más prudente venganza*:

Y he sido de parecer siempre que no se lava bien la mancha de la honra del agraviado con la sangre del que le ofendió, porque lo que fue no puede dejar de ser, y es desatino creer que se quita porque se mata el ofensor, la ofensa del ofendido; lo que hay en esto es, que el agraviado se queda con su agravio y el otro muerto, satisfaciendo los deseos de venganza, pero no las calidades de la honra...<sup>82</sup>

Tampoco se puede concluir, a partir de esta sola cita, que Lope haya estado totalmente en contra de la violencia extrema para defender la honra, pero más allá de cuál haya sido la posición de Lope al respecto, nos interesa la fórmula que este tipo de venganza adoptó en su teatro. La deshonra se representa en cuatro situaciones

<sup>80</sup> Eric Bentley, *op. cit.*, p. 118.

<sup>81</sup> Américo Castro, “Algunas observaciones acerca del concepto del honor en los siglos XVI y XVII”, *op. cit.*, p. 19.

<sup>82</sup> Lope de Vega citado por C. A. Jones, “Honor in Spanish Golden-Age Drama: its relation to real life and to morals”, *Bulletin of Hispanic Studies*, XXXV (1958), p. 206.

básicas, una y otra vez: en el adulterio, en la violación, en el insulto y en la difamación. La más común, que incluso constituyó un subgénero por sí misma, fue la del adulterio, y en este contexto nos encontramos con venganzas tan distintas como las de *El castigo del discreto*, la de *Los Comendadores de Córdoba*, y la de *Peribáñez*. En la primera se da una solución cómica al conato de adulterio, y por supuesto es muy diferente a la venganza brutal de *Los Comendadores*, la cual, a pesar de su exceso queda aprobada por la autoridad. En cuanto a *Peribáñez*, lo interesante es quién ejerce la venganza y contra quién la ejerce. El argumento sigue involucrando una amenaza al honor conyugal, pero las implicaciones de este tipo de obra rebasan la concepción tradicional de la honra. Melveena Mckendrik, en su artículo sobre la posible transferencia mimética entre el conflicto de la pureza de sangre y el del adulterio, desarrolla una tesis interesante para explicar este fenómeno:

The principal reason for depicting honour primarily in the context of love and marriage is obvious: the result was good theatre and the permutations almost endless... The fact that love was a manifestation of the individual will and honour that of the collective will brought to the stage the dimension of the conflict between individual and society inherent in the real-life crisis of social identity.<sup>83</sup>

Para Mckendrik, entonces, la deshonra por adulterio se ilustra una y otra vez con el fin de satisfacer una necesidad de confianza en la capacidad del individuo para sobrevivir en una sociedad conflictiva, una sociedad que lo acusa constantemente de no corresponder a sus exigencias, de ser un elemento inadecuado, indeseable o incluso subversivo. La honra, entonces, constituye el meollo de la estabilidad del individuo tanto en el plano personal como en el social. El hecho de que se le represente una y otra vez actuando para preservarla puede haber obedecido a una necesidad de reafirmación en circunstancias sociales inciertas: que se haya producido una gran cantidad de piezas en torno al honor conyugal puede significar no tanto una obsesión con la infidelidad de la mujer, sino que el adulterio pudo

<sup>83</sup> Melveena Mckendrik, "Honour/Vengeance in the Spanish 'Comedia': A Case of Mimetic Transference?", *Modern Language Review*, LXXIX, 1984, p. 331.

constituir en sí mismo un medio para llevar al escenario distintos tipos de tensiones sociales.

Con esto no quiero negar que el adulterio haya sido un foco de angustia de los hombres del siglo XVII, sino que, precisamente por ser un punto de interés y preocupación, pudo constituir una especie de anzuelo, una situación en sí misma atractiva que sirvió para desarrollar otros temas. De la preocupación del hombre respecto a la intangibilidad de la mujer, pudo haber un desplazamiento a otras zonas más complejas de la problemática vital del español del siglo XVII: no sólo los riesgos a que estaba sujeta la estimación pública de la persona, sino también las dudas respecto a la validez de los factores que la determinaban. Del ámbito reducido del matrimonio, se extendió a la exploración de las relaciones entre los diversos factores sociales: de la honra del noble celosamente defendida en el ámbito conyugal, se pasó al honor en cuanto dignidad de cualquier persona, frente a quien fuera, así procediera de un estrato social superior al suyo. Aunque también se expresó la defensa de este honor "villano" en el ámbito de la pareja, éste adquirió un sentido mucho más complejo que el temor de un estrato social a perder sus privilegios o su prestigio social. En las piezas de "honor villano" se representó a los distintos sectores sociales en plena interacción, mientras que en los dramas de honor típicos los criados eran mera comparsa de los protagonistas nobles o servían de contrapunto dramático. Por lo tanto, encontramos en la vasta obra dramática de Lope un repertorio variado de soluciones al problema del honor, en el que la venganza adquiere proporciones e implicaciones diversas, y no una posición ideológica clara al respecto.

En una pieza temprana como *El castigo del discreto*, se da una solución cómica al problema de la pérdida de la honra. Aunque el peligro de esta pérdida ya se represente como una amenaza grave (desde la *Ymenea* de Torres Naharro), esta amenaza se resuelve por medio de la violencia moderada para escarmentar a la adúltera en potencia. No sólo la golpiza, sino el equívoco y la crueldad psicológica

generados por Ricardo al hacerse pasar por Felisardo, son parte de la venganza y del goce de la obra:

RICARDO. Cuando yo  
 fingí estimar tu amistad,  
 castigarte me obligó,  
 para esto te serví.  
 Hipólita vive en mí.  
 Tú, casada, ¿qué me quieres?  
 (*El castigo del discreto*, III, p. 215)<sup>84</sup>

El tratamiento que se da las tentativas de adulterio de Ricardo y de Casandra es muy distinto. Para Ricardo la intención de su esposa de engañarlo no es sólo una ofensa *personal* sino que además pone en peligro su honra, su bienestar *social*. Cuando Casandra toma la iniciativa con Felisardo está vengándose de la afrenta personal que implica que su esposo corteje a otra mujer. En el caso de Casandra, el hecho de que su esposo cometa adulterio puede resultar vergonzoso y humillante personalmente, pero las consecuencias sociales del hecho no rebasarían el chisme. Sin embargo, si ella cometiera adulterio, las consecuencias sociales de su desquite serían mucho mayores para Ricardo. Al recordarle la criada que está atentando contra el honor de su esposo, el ama trae a colación la falta del ofendido:

CASANDRA. Deja el honor, no le acuerdes,  
 que todo el placer deshaces:  
 y con decir mi disculpa  
 que Ricardo me engañó,  
 lo que él quiso quiero yo  
 (*El castigo del discreto*, III, p. 209)

El problema es que los actos de hombre y mujer en este sentido tienen consecuencias diferentes, y por lo tanto no son equivalentes. El adulterio del varón no causa deshonor a la mujer; es una afrenta personal. Por el contrario, el adulterio en la mujer ocasiona la muerte social del varón: de ahí que, aunque en *El castigo del discreto* la amenaza de deshonor no se solucione con la muerte de la esposa, se tome

<sup>84</sup> Todas las referencias a esta obra están tomadas de Lope de Vega, *Obras, publicadas por la Real Academia de la Lengua Española*, tomo IV, Madrid, 1930.

en cuenta sólo el agravio al esposo, y éste se pueda desquitar, a diferencia de Casandra, cuyo intento se queda en intención.

La venganza en *El castigo del discreto* es, ante todo, recurso cómico. No sólo es la paliza, sino la serie de enredos causados por el engaño de Ricardo lo que desarrolla la trama y la hace disfrutable. A partir del equívoco por el cual Ricardo se entera de las intenciones de su esposa, el cambio de identidad, los rumores, las mentiras se constituyen en los detonadores de la acción en la pieza. La tensión que el tópico de la pérdida de la honra genera en sí mismo tiene su contrapunto en el “ingenio” con que el agraviado logra defenderse. En este sentido la obra es un ‘drama de honor’<sup>85</sup>: el esposo dirige los hilos de la acción a su favor, después de haber perdido los de su vida en un momento dado. Pero esos hilos se manejan dentro de los límites de la comedia risible, es decir, la violencia ejercida no cobra la vida de los personajes involucrados, y la finalidad dramática es la diversión, para la cual se utilizan la deshonra y la venganza para darle filo, intensidad.

Muy distinto es el tono de *Los Comendadores de Córdoba*, uno de los dramas de honor más comentados en cuanto a la deshonra, debido a lo sangriento de la venganza del desenlace y porque parece haber sido el antecedente y modelo de todo un subgénero no sólo en Lope sino de toda una escuela de dramaturgos en el siglo XVII. Valbuena Prat ve en ella “uno de los casos más felices de Lope”, en el que “se ve patente el corte brusco entre un sentido ambiente de hogar y el peso de la convención de la honra.”<sup>86</sup> Donald Larson, por su parte, ve en la venganza representada en *Los Comendadores* una celebración de la honra restaurada, e incluso llega al extremo de considerar a de Veinticuatro un héroe épico comparable al Cid:

For the vengeance of the Veinticuatro is, in this play, an indisputably heroic act [...] Like the Cid, the Veinticuatro suffers a grave affront at the hands of his enemies;

<sup>85</sup> Utilizo la terminología corriente, que designa como ‘drama de honor’ las obras que tratan el problema de la pérdida de la honra, sin hacer la distinción entre ésta y el valor intrínseco del individuo, el honor.

<sup>86</sup> Angel Valbuena Prat, *Historia de la literatura española*, G.Gili, Barcelona, 1981-1983, p. 313.

[...] and like the Cid, he is able eventually to rise out of the limbo of dishonor and to regain his original privileged state by strength of will<sup>87</sup>.

Ante la pérdida de la dignidad social y personal, ambos personajes son capaces de recuperar el estado de gracia por medios distintos, pero por determinación personal, lo cual se exalta como ejemplo de virtud nacional.

Melveena Mckendrick, por otra parte, considera que esta pieza podría ser interpretada como una farsa más que una celebración: "The entire play could without strain be played for laughs as a black farce"<sup>88</sup> Con ello quiere decir que en esta obra hay una subversión de los valores sociales al llevarlos hasta el ridículo; la matanza no sólo de los sirvientes sino de los animales presentes en casa, por ejemplo, le llevan a afirmar que hay una semilla de parodia en las acciones de los personajes. Para Mckendrick, Veinticuatro es un hombre incómodo con su ser, de maneras forzadas y probablemente de linaje dudoso. Hay un acierto al percibir al protagonista como un hombre inseguro, incómodo en su propia piel; pareciera que este personaje adopta cualquier conducta o actitud que signifique la estimación del rey. Sin embargo, esto no necesariamente lo caracteriza como individuo, sino quizá más bien ilustra la situación del individuo dentro de esta sociedad. Por eso el delirio a partir de las palabras del rey al reclamarle la falta de la sortija: "si a tu mujer se la diste, / que tu mujer te la dé." (*Los comendadores de Córdoba*, acto II, p. 1254)

Más allá de la interpretación que se dé a la venganza en esta pieza –ya sea en sentido afirmativo, ya sea en sentido subversivo– la venganza de Veinticuatro es un acto de reivindicación social, y ante el rey en particular: la falta de escrúpulos de doña Beatriz, doña Ana y los Comendadores para deshonorar a Veinticuatro, equivalen a los pocos escrúpulos con que este último se deshace del anillo otorgado por el rey, símbolo de su gratitud y de distinción. Es como si Veinticuatro

---

<sup>87</sup> Donald Larson, *The Honor Plays of Lope de Vega*, pp. 52-53.

<sup>88</sup> Melveena Mckendrick, "Los Comendadores de Córdoba Reconsidered", *Bulletin of Hispanic Studies*, LXI (1984), pp. 352-360.

menospreciara ese valor supremo del cual la fuente primordial es el monarca, prueba de lo cual son tanto el descuido de su casa como el de la dádiva real:

REY. ¡Harto bien se emplea! [el anillo]  
 ¡Bien guardas prendas de fe!  
 Pues no guardaste el anillo  
 Dalde en tenencia un castillo.

*(Los comendadores de Córdoba, II, p. 1254)*

Con estas palabras el rey desacredita no sólo la lealtad de Veinticuatro sino su confiabilidad como depositario de bienes y honores. En la trama, el anillo sirve de mecanismo para revelar la deshonor de Veinticuatro, pero es también el medio por el que Veinticuatro toma conciencia de lo que se espera de él como vasallo y como hombre. Antes de ejecutar su venganza pronuncia las siguientes palabras:

VEINT. ¡Ay honra, veisme aquí ya  
 en vuestro teatro puesto,  
 como todo hombre lo está;  
 que nacimos para esto,  
 desde que Dios ser nos da!  
 Uno representa el Papa  
 con su pontificia capa  
 otro el Rey con su corona  
 otro su misma persona.

*(Los comendadores de Córdoba, III, p. 1263)*

Al pugnar por su honra, Veinticuatro representa un papel que le ha sido asignado dentro del orden civil y sagrado; su venganza constituye una obligación, algo en lo que la opinión personal no cuenta. Así como el rey porta la corona, el hombre noble porta su fama como emblema de su lugar en el mundo. Al haber desaparecido su función de guerrero, de defensor de la comunidad por medio de las armas, su justificación social se ha transformado de una capacidad de hecho a una supuesta. Esta supuesta facultad se expresa en la fama, de ahí que el hombre que no sea capaz de mantenerla intacta pierda no sólo su prestigio sino su razón de ser. La venganza del noble deshonrado puede conllevar celos personales o, al contrario, oponerse a sus propios deseos, pero más allá de sus motivos personales a favor o en contra, debe jugar su papel según las reglas establecidas.

La matanza en el desenlace, para McKendrick, no apunta hacia lo heroico sino más bien a lo desproporcionado, hasta llegar a ser ridículo inclusive<sup>89</sup>. A mi parecer este 'exceso' es un modo de enfatizar la voluntad de reivindicación de la propia valía ante el que confiere la honra:

REY. Sois, don Fernando,  
tan dino de premio por tal venganza,  
que hasta un Rey parte le alcanza  
del honor que a vos os vino. [...]

VEINT. Cuanto he perdido me das:  
has confirmado mi honor  
con tu generosa boca.

(*Los comendadores de Córdoba*, III, p. 1266)

El rey, al haberle hecho patente su deshonor a Veinticuatro y al reprenderlo, lo despoja de su condición de súbdito, de noble, de hombre digno. Al reconocer su venganza le restituye todo lo perdido y aun le confiere más por haberse reintegrado al orden del cual él mismo representa el centro. Lo que se celebra en *Los Comendadores de Córdoba* es la adhesión a los valores colectivos por encima de las relaciones personales en la familia o el matrimonio. La caracterización de los personajes se cuida para no suscitar simpatías hacia los transgresores, doña Beatriz y los jóvenes e imprudentes Comendadores. Doña Beatriz no sólo no muestra ninguna resistencia a cometer adulterio sino que además finge cínicamente amor y respeto a su esposo; los Comendadores muestran señas de ciertos escrúpulos sólo cuando se sienten en peligro, y no por consideración a su pariente. De este modo se representa un mundo en el que el hombre debe estar al pendiente de lo que sucede a su alrededor, en que la confianza en los más cercanos es defraudada pero no la confianza en el rey. En *Los Comendadores de Córdoba* se afirma la lealtad al pacto vasallático por sobre todas las cosas, como único pacto confiable y válido.

Hubo una multitud de obras que se centró en la problemática de la desfuncionalización de la nobleza y en el intento de representarla como capaz de demostrar su valía no sólo en la guerra sino en la vida cotidiana. En *Peribáñez*, al

<sup>89</sup> Melveena McKendrick, *op. cit.*, p. 357.

hacer del villano el protagonista de una pieza dramática, el problema de la pérdida de la honra desborda el estamento de la nobleza y adquiere un sentido más amplio. A partir del tópico de menosprecio de corte y alabanza de aldea se expresa el conflicto entre los habitantes de las zonas urbanas, quienes tendían a acaparar el poder y los honores, y los labradores, quienes aun cuando llegaran a obtener riquezas no tenían ascendencia social alguna. El conflicto abarca la dimensión étnica, ya que a la oposición campo-ciudad se suma la de los cristianos viejos y los judíos. Para el siglo XVII, se suponía que la llamada 'limpieza de sangre' se encontraba más fácilmente la gente de campo, y que en la ciudad, ejerciendo los oficios no manuales, se encontraba una gran cantidad de conversos<sup>90</sup>. Surgió así un prestigio y un orgullo respecto a los labradores:

En un manuscrito del siglo XVII se le que "en España ay dos géneros de nobleza: una mayor, que es la hidalguía; y otra menor, que es la limpieza, que llamamos christianos viejos... en España muy más apreciamos a un hombre pechero y limpio que a un hidalgo que no es limpio"<sup>91</sup>

Este prestigio aunado a la tradición del *beatus ille*, dio origen a un ideal del hombre de campo incorrupto en oposición a una nobleza viciada, y opuesta, por sus propias ambiciones, al poder real. Al conflicto étnico hay que añadir entonces las tensiones generadas por la pugna entre las instituciones de poder feudal (en las que los vasallos y los siervos dependen únicamente de su señor) y el orden monárquico triunfante. Este último se reconoce como poder legítimo y sucedáneo de la nobleza, en caso de que ésta no cumpla con su papel.

Peribáñez es el héroe paradigmático del drama de honor villano. En palabras de Luján, es: "hombre de bien / y honrado entre sus iguales"<sup>92</sup>. Aunque peca de

<sup>90</sup> Américo Castro, *De la edad conflictiva*, Madrid, Taurus, 1963, p. 191. "Si el motivo de desdenarse el trabajo manual hubiese sido únicamente su incompatibilidad con el estado nobiliario, no se habría alzado el labrador a tan alta cima de dignidad, ni se hubieran tachado de judaicas o morunas las ocupaciones intelectuales..."

<sup>91</sup> A. Domínguez Ortiz citado por Américo Castro, *op. cit.*, p.194.

<sup>92</sup> Lope de Vega, *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, acto I, vv. 583-584. Todas las referencias a esta obra están tomadas de la ed. de Felipe B. Pedraza Jiménez, Madrid, Castalia, 1985.

desprevenido ante los primeros favores del Comendador, no duda en proteger su honor a toda costa en cuanto descubre que su honra está en peligro:

PERIBÁÑEZ: Basta que el Comendador  
a mi mujer solicita;  
basta que el honor me quita,  
debiéndome dar honor.  
Soy vasallo, es mi señor,  
vivo en su amparo y defensa;  
si en quitarme el honor  
piensa, quitaréle yo la vida;

(*Peribáñez*, acto II, vv. 1746-1753)

El vasallo cumple con su señor siempre y cuando éste respete el pacto que los une. Una vez rotas las reglas del pacto, el labrador se siente en el derecho de tomar justicia por mano propia. El monólogo de Peribáñez sigue en gran medida el de todo esposo al enterarse del peligro de la deshonor en los dramas de honor, con las consabidas lamentaciones acerca del matrimonio y la responsabilidad que conlleva. Lo que varía en este caso es que el protagonista no defiende un patrimonio exclusivo de clase, sino una dignidad entendida en el respeto de la armonía social. En cuanto el Comendador la quebranta, Peribáñez no duda en que es su derecho protegerse aun a costa de la vida del ofensor, y aún a costa de las consecuencias que pueda traer enfrentarse a un superior en la escala jerárquica:

PERIBÁÑEZ: [Aparte]  
(¡Ay honra! ¿qué aguardo aquí?  
Mas soy pobre labrador;  
bien será llegar y hablalle...  
Pero mejor es matalle.)  
Perdonad, Comendador;  
que la honra es encomienda  
De mayor autoridad.

(*Peribáñez*, acto III, vv. 2843-2849)

El vasallo duda aún en matar a su señor, pero considera justa su causa y así se decide. No es gratuito el uso de la palabra “encomienda” referida a la honra, ya que de este modo Peribáñez hace una metáfora respecto al código que no se está cumpliendo. El labrador se define como el “Comendador” que sí cuida su

patrimonio (la propia honra), a diferencia del de Ocaña, y así se inserta dentro de un orden en el que ha de eliminarse la pieza disfuncional, don Fadrique.

La ofensa que venga Peribáñez no es sólo social. Américo Castro menciona la dosis de neoplatonismo que colaboró a la formación de personajes del tipo de este héroe y de Sancho Panza, así como el alcalde de Zalamea y otros del mismo tipo.<sup>93</sup> La idealización del personaje se extiende a su modo de llevar las relaciones tanto sociales como personales. Casilda y él se tienen un amor que se sobrepone a las contrariedades más graves: tanto él mantiene su confianza en ella a pesar de los intentos de seducción del Comendador, como ella está dispuesta a seguirlo aún en condición de prófugos: “Tuya soy al bien o al mal” (*Peribáñez*, acto III, v.2899).

He aquí otra diferencia respecto al típico drama de honor: en éste último el esposo ofendido se venga del seductor y de la esposa, sea ésta culpable o no; mientras que en *Peribáñez* vemos una pareja que se ama, y que actúa de común acuerdo para defender su dignidad. No se trata de un esposo enajenado de una mujer con la que tiene escasa comunicación, como lo son Ricardo en *El castigo del discreto* o Veinticuatro en *Los Comendadores*; se trata de un hombre que, respaldado por su esposa, enfrenta un abuso de la autoridad a la cual está sometido. El privilegio de clase que se expresa en la palabra “honra” se ha transformado en una noción más acorde al sentido original del honor, ya que lo que se defiende en esta pieza es la integridad de la persona más allá de su ubicación en la jerarquía social. Peribáñez transgrede sólo en apariencia, ya que en realidad actúa en completo apego a las normas colectivas, y ello se confirma en la aprobación y el premio de sus acciones por parte del rey, una vez que éste ha escuchado las circunstancias de su caso.

De igual modo, *Fuenteovejuna* funciona como un drama de honor villano, pero la venganza que presenciamos en ella es colectiva. Mientras que en *Peribáñez* el Comendador, a no ser por la grave falta de querer seducir a Casilda, es caracterizado como valioso (el rey exclama al enterarse de su muerte: “¡A don

---

<sup>93</sup> Américo Castro, *op. cit.*, p. 200.

Fadrique y al mejor soldado / que trujo la roja cruz!”(Peribáñez, acto III, v. 2958), en *Fuenteovejuna* hay una reiterada transgresión del orden social por parte del Comendador, dada por un mal entendimiento de las normas sociales. Edward M. Wilson ha señalado la separación entre el mundo del Comendador y el de Peribáñez<sup>94</sup>. Más significativa me parece, en términos de la acción dramática, la separación entre el mundo del Comendador de *Fuenteovejuna* y sus súbditos. El primero no sale de su suposición de que deber ser respetado por su sola condición de noble, sin importar las transgresiones al pacto que justifica su preeminencia sobre aquéllos de los que abusa. Don Fernán Gómez no concibe que los ‘villanos’ tengan un orgullo y un respeto a sí mismos; para él la nobleza, y por lo tanto el honor, es sólo de sangre, y las pretensiones de un simple labrador de defenderse ante sus atropellos resultan ridículas:

ESTEBAN. Y vos, señor, no andáis bien  
en hablar tan libremente.

COMENDADOR. ¡Oh, qué villano elocuente!  
¡Ah, Flores!, haz que le den  
la *Política*, en que lea de Aristóteles.

ESTEBAN. Señor,  
debajo de vuestro honor  
vivir el pueblo desea.  
Mirad que en Fuente Ovejuna  
hay gente muy principal.

LEONELO. [Aparte]  
¿Viose desvergüenza igual?

[...]  
COMENDADOR. ¿Vosotros honor tenéis?  
¡Qué freiles de Calatrava!

ESTEBAN. Alguno acaso se alaba  
de la cruz que le ponéis,  
que no es de sangre tan limpia

(*Fuenteovejuna*, II, 4)<sup>95</sup>

Se evidencian dos concepciones del mundo en pleno choque en los parlamentos del Comendador y el Alcalde (representante de la autoridad entre los

<sup>94</sup> Citado por Matthew Stroud, *op. cit.*, p. 67.

<sup>95</sup> Todas las referencias a esta obra están tomadas de la edición de María Teresa López García – Berdoy, Madrid, Castalia, 1987. En adelante indico jornada y verso entre paréntesis.

villanos). Mientras don Fernán cita a Aristóteles, es decir, sigue un criterio de gobierno de los mejores, Esteban vive en un mundo centrado en el honor: tanto quien gobierna como quien es gobernado están sometidos a un orden superior que da fundamento a las jerarquías. Por otra parte, Esteban opone a la nobleza como hidalguía, otro concepto basado en la exclusión: la limpieza de sangre<sup>96</sup>. En realidad la concepción del honor del labriego en *Fuenteovejuna* se basa en el respeto a las instituciones sociales, pero en el enfrentamiento verbal el Alcalde esgrime una etiqueta prestigiosa para sobreponerse al desprecio del Comendador.

El gobierno del comendador de Fuenteovejuna es desprestigiado tanto por su relación con sus súbditos como por sus ambiciones. Su labor de instigador para la toma de Ciudad Real lo caracteriza como un intrigante, como un elemento de interferencia en el poder de los reyes. Tanto es así, que cuando el pueblo toma la casa de la encomienda, ataca al grito de “¡Vivan Fernando e Isabel, y mueran / los traidores!”<sup>97</sup> No sólo es legítima la venganza de la villa por la deshonra que ha sufrido personal y colectivamente, sino que además tiene una justificación “legal”. Se califica al noble de traidor, y la villa elige someterse a la jurisdicción real.

Christopher B. Weimer afirma en un estudio realizado al modo girardiano que el conflicto en *Fuenteovejuna* surge de un ‘deseo mimético’ insatisfecho<sup>98</sup>: el comendador ambiciona adquirir poder y riquezas, y en su intento por adquirirlas imita al privado de la *beltraneja*. Por otro lado, el joven maestre don Rodrigo aspira a ser digno de sus ancestros, y cree imitarlos en su valor al rebelarse contra los reyes Fernando e Isabel. Es decir, los objetos de deseo de los personajes conflictivos en esta pieza de Lope están mediados por modelos a los cuales imitan en sus acciones. Para Weimer, el inmoderado apetito sexual del comendador es una conducta que pretende emular a la de los nobles realmente influyentes, y su conducta tiránica en

---

<sup>96</sup> Ver nota 90.

<sup>97</sup> *Fuenteovejuna*, II, 3.

<sup>98</sup> Christopher Weimer, “Desire, Crisis, and Violence in *Fuenteovejuna*: A Girardian Perspective” en Barbara Simerka, *El arte nuevo de estudiar comedias*, Associated University Presses, London 1996, pp. 163-186.

su limitado coto de poder compensa su sed de grandeza<sup>99</sup>. Por eso cuando el comendador se topa con la resistencia de Laurencia, quien defiende su honor, y de Frondoso, quien defiende a su amada, se siente profundamente agraviado:

FRONDOSO: Eso, no. Yo me conformo  
con mi estado, y pues me es  
guardar la vida forzoso,  
con la ballesta me voy.

COMENDADOR: ¡Peligro extraño y notorio!  
Mas yo tomaré venganza  
del agravio y del estorbo.

(*Fuenteovejuna*, I, 13)

Para el Comendador la resistencia de sus vasallos resulta extremadamente ofensiva, ya que significa no sólo la frustración de sus deseos inmediatos sino sobretodo de sus ansias de poder: el constatar que éste tiene límites aun en su propia villa es la causa de su furia. Girard sostiene que la violencia engendra un tipo de violencia imitativa que se expresa en represalias. Las represalias inmediatas del Comendador se expresan en el desquite indirecto que recae sobre Jacinta y Mengo: la primera es entregada a las tropas como entretenimiento sexual, y el segundo es azotado por intentar defenderla. Pero pareciera que Fernán Gómez quiere demostrar algo, ya que no se conforma con extremar los abusos contra los villanos sino que se encarga personalmente de frustrar la boda de Laurencia y Frondoso, de raptar a ésta, golpear a su padre y encarcelar a Frondoso. Las represalias no podrían ser más abiertas, y su significado resulta obvio: el que manda en *Fuenteovejuna* es el Comendador. En este sentido el estudio de Weimer es muy revelador, la venganza en esta pieza de Lope no es sólo la de los vasallos ante los abusos de un mal señor, sino es una serie de agresiones y respuestas cuyo detonador es el mismo Fernán Gómez. Él instiga al maestre a tomar Ciudad Real contra los Reyes Católicos; él seduce y viola a las mujeres de su villa además de maltratar y humillar a sus hombres. El Comendador se constituye en elemento de descomposición social al romper las reglas de respeto tanto a sus superiores como a sus subordinados, y es a

---

<sup>99</sup> *Ibid.* p. 166.

partir de él que se genera toda la violencia en esta obra teatral. Girard afirma que las respuestas imitativas a la violencia tienden a multiplicarse en un ciclo que puede volverse infinito, a menos que haya un sacrificio expiatorio que depure a la comunidad del agente que atenta contra su orden<sup>100</sup>. De este modo, el tipo violencia ejercida contra el Comendador de *Fuenteovejuna* no es el mismo que la ejercida por él; al eliminar al Comendador, la villa se libra del germen de descomposición que representa este hombre de excesos. La absolución otorgada por los Reyes Católicos conlleva el perdón divino, además de que está respaldada por la traición de Fernán Gómez a la corona que se considera válida. *Fuenteovejuna* se trataría entonces de una serie de transgresiones que culminarían en el motín y asesinato colectivo del Comendador, el cual constituiría una suerte de chivo expiatorio que devolvería la armonía perdida no sólo en el microcosmos de la villa sino en el contexto de las luchas por el poder real.

El análisis de la relación entre el deseo y la violencia resulta iluminador en este caso en particular; la conducta desordenada y extrema del Comendador parece motivarse en una frustración profunda, se trata de un noble provinciano que intenta afirmarse, sin éxito, como algo más que eso. Su craso error consiste, según la lógica de la obra teatral, en transgredir las mismas normas que le otorgan sus privilegios en vez de buscar la realización de sus anhelos por las vías permitidas. El resultado es que, al representar un factor de discordia tanto en su comunidad como en el contexto nacional, es sacrificado en un acto de carácter no sólo justiciero sino incluso ritual. En *Fuenteovejuna*, entonces, se exaltan dos polos de la sociedad como legítimos: la monarquía y el villanaje. La nobleza, caracterizada como elemento conflictivo dentro de la sociedad, se elimina en un acto de restauración de la justicia llevado a cabo por el pueblo llano y avalado por los reyes.

En *Peribáñez*, por otra parte, vemos un héroe que lleva a cabo su tarea de defender su honor con arrojo, como ejemplo de un tipo de hombre idealizado, mientras en los personajes de *Fuenteovejuna* vemos la renuencia de los villanos al

---

<sup>100</sup> Weimer, *op. cit.*, p 176.

enfrentamiento contra el poderoso. Un rencor sordo va creciendo poco a poco en los habitantes de la villa, hasta que su umbral de tolerancia es rebasado y viene la sublevación. Pero la rebelión no se da sino hasta después de la arenga de Laurencia, en la que convierte su deshonra personal en la deshonra de la villa entera:

Laurencia. ¡Gallinas, vuestras mujeres sufrís  
que otros hombres gocen!  
Poneos rucas en la cinta!  
¿Para qué os ceñís estoques?  
¡Vive Dios, que he de trazar  
que solas mujeres cobren  
la honra, de estos tiranos,  
la sangre, de estos traidores!

(*Fuenteovejuna* II, 3)

Laurencia revierte, para avergonzar a sus oyentes, los papeles masculino y femenino, ya que considera que los hombres de la villa incapaces de defender su honra, y por lo tanto indignos del estatus de “hombres”. Todavía al aceptar el reto de Laurencia, un villano exclama: “Y yo [iré], por más que me asombre / la grandeza del contrario” (III, 4) El peso de las instituciones no les es indiferente a estos hombres de humilde condición, quienes están acostumbrados a respetarlas. Es sólo hasta que la furia sobrepasa el miedo a las consecuencias, que el pueblo entero se levanta contra el Comendador. Todos en mayor o menor medida han sufrido la deshonra a manos de éste, así que en este acto hay una venganza personal de cada uno de los villanos por las afrentas recibidas.

El nuevo héroe “villano” representa un ideal de incorrupción no sólo en cuanto a la voluntad y la integridad moral, sino también en cuanto a lo que es auténticamente español. Este héroe es retratado como capaz de hacer frente a cualquier embate a su valía, incluso en los casos en los que ello implicara violentar las jerarquías sociales. Por supuesto esto se mantiene dentro de un grado aceptable, de modo que la figura del rey permanece como principio de orden incuestionable y justo. En *Fuenteovejuna* se representa una nobleza cuyo poder no se justifica ya, enfrentada a un mundo idealizado, no corrompido y apegado al deber aún en situaciones adversas.

Tanto en *Peribáñez* como en *Fuenteovejuna* la venganza es un acto de restauración del orden legítimo del mundo: se elimina un componente social que estorba, y se rinde cuentas sólo al poder superior y justo encarnado en la figura monárquica. Tanto en estas dos obras como en un drama típico de honor como *Los comendadores de Córdoba*, la venganza es un acto positivo de justicia y de reafirmación de los valores sociales. En obras posteriores de Lope, como *Porfiar hasta morir*<sup>101</sup>, la armonía dentro del mundo representado no queda completamente restaurado por el acto de la venganza. En esta ocasión no se representa un desequilibrio del *statu quo* y su restablecimiento por la intervención oportuna de una persona o una colectividad, sino que se trata de pugna entre sistemas incompatibles como son la tradición del amor cortés y las leyes de la honra. La tradición del amor cortés postula la pleitesía a una mujer casada como procedimiento habitual y perfectamente legal, mientras que para las leyes de la honra esto constituye una ofensa grave.

La diferencia de *Porfiar hasta morir* con el esquema usual del drama de honor es que la atención no se centra en el esposo agraviado y en la planeación de su venganza, sino en el transgresor, quien es inocente desde el punto de vista de la tradición cortés. Esta obra no trata un factor de descomposición social que es eliminado porque atente contra lo máspreciado de una sociedad (como es el caso de obras como *Fuenteovejuna* y *Peribáñez*), o la defensa de un noble de la posición social que goza, sino que representa una venganza para evitar la deshonor desde un enfoque trágico; la víctima es un caballero de cualidades reconocidas tanto en las armas como en las letras, que incluso goza de fama y de la estima de sus superiores en la escala social. La muerte de Macías demuestra que, ante la amenaza de la pérdida de la honra, no se hacen concesiones. Aunque Tello confie en la virtud de su esposa y reconozca el valor de Macías como poeta, lleva hasta sus últimas consecuencias la defensa de su imagen pública y mata al pretendiente de su esposa, aun cuando éste se encuentre protegido por la autoridad del Maestro:

<sup>101</sup> 1624-1628 (Morley y Bruerton).

TELLO. Por la reja de la torre  
 (¡ay dél, Páez, si le acierto!)  
 le he de tirar una lanza.

PÁEZ. No harás, Tello, que eres cuerdo,  
 y si te prende el maestre,  
 que te quitase, sospecho,  
 la cabeza.

TELLO. Noble soy.  
 No importa: mi honor defiendo.  
 (*Porfiar hasta morir*, III, p. 718)<sup>102</sup>

La pérdida de la honra se percibe como un mal tan grande, que se procura evitar a toda costa, así se pase por alto una autoridad superior (aunque nunca la autoridad suprema del monarca). No solamente los nobles se sienten en el deber de preservarla, como es el caso de Veinticuatro en *Los Comendadores* y de Tello en *Porfiar hasta morir*, sino que la honra adquiere la dimensión de dignidad personal más allá de la pertenencia a un estamento en obras como *Fuenteovejuna* y *Peribáñez*. Aunque la deshonra, consumada o potencial, no sea la única causa de muerte en las venganzas representadas, sí es la más común en este teatro; la deshonra está codificada como la ofensa más grave dentro de este modelo artístico y pide la muerte como retribución obligada.

### 3.3.2 La envidia

Si consideramos la venganza en una escala que vaya de lo social a lo personal, encontraremos tipos de venganzas que comparten características de uno y de otro, que se encuentran en medio de lo social y lo individual. La venganza por deshonra es el paradigma de la venganza social, ya que está codificado tanto lo que constituye la ofensa en sí, como los procedimientos que deben seguirse en tales casos, como la sanción específica que se pide para ésta.

<sup>102</sup>Todas las referencias a esta obra están tomadas de Lope de Vega, *Obras selectas*, t. I, Aguilar, Madrid, 1991. En adelante, indico el acto y la página entre paréntesis.

Hay otro tipo de venganzas no codificadas socialmente, causadas por una ofensa subjetiva, pero que tienen que ver con valores sociales. La deshonra es un agravio marcado por el entorno, mientras que la envidia, por ejemplo, es una emoción surgida en el interior de una persona con respecto de otra a la que considera superior. No obstante, aun siendo una ofensa subjetiva, la posición de superioridad de uno sobre otro la da el reconocimiento social de ciertas cualidades determinadas. Pongamos por caso la fama, uno de los valores colectivos más preciados; constituye una forma de trascendencia mundana, y por lo tanto un componente significativo en la estimación del hombre. Sabemos ya que la imagen pública del individuo es de la mayor importancia para la concepción que la persona tiene de sí misma, además de conllevar repercusiones materiales en su vida (las dádivas y los privilegios otorgados por el rey se basan en los méritos que se le reconocen). El protagonista de *El caballero de Olmedo*, por ejemplo, representa el paradigma del caballero perfecto. Su posición privilegiada, y también expuesta, consiste en que tiene las características que su sociedad considera deseables.

Se dice que en *El caballero de Olmedo*, don Alonso no hace caso a las diversas advertencias de muerte que se le presentan por no parecer un cobarde:

An imperfection in his [Alonso's] character for some readers is Alonso's insistence on disregarding all presages of disaster and proceeding forward on the dark road to Olmedo because any concession to fear would be beneath his dignity as a nobleman and give rise to ugly sneers about his honor and manliness<sup>103</sup>.

Más que un defecto de carácter del personaje, esta obstinación puede evidenciar la importancia de tal valor en la mentalidad colectiva. La fama parecería en esta obra tan o aun más importante que la vida misma, y esta importancia está dictada por la comunidad, no por el individuo quien sólo se ajusta a sus requisitos.

La venganza cometida contra el de Olmedo tiene un componente importante de celos, es cierto; sin embargo, lo que suscita el encono de don Rodrigo hacia don Alonso es más la envidia de su fama. Don Rodrigo no comete su crimen al enterarse

<sup>103</sup> Willard F. King, "El caballero de Olmedo: Poetic Justice or Destiny?", *Homenaje a William L. Fichter*, Madrid, 1971, pp. 367-379.

del amor de doña Inés y don Alonso, sino después de haber sido humillado públicamente en una fiesta, ante los ojos de la jerarquía de poder y de la comunidad de Medina. Parece que lo que agravia al vengador es su desventaja en la comparación que él mismo establece mentalmente entre los dos, pero que se basa en cualidades determinadas por su sociedad:

Rodrigo. Su dueño es don Alonso, aquél de Olmedo,  
 alanceador galán y cortesano,  
 de quien hombres y toros tienen miedo,  
 Pues si éste sirve a Inés, ¿qué intento en vano?  
 (*El caballero de Olmedo*, II, vv. 1351-1354)<sup>104</sup>

Primero se menciona la habilidad del rival en las armas y luego el asunto del amor perdido. Los celos de doña Inés son parte de los celos por todo lo que don Alonso representa para don Rodrigo; el agravio es íntimo en tanto que sólo en él se despierta la voluntad destructiva de aquello que lo despoja de la mujer amada, pero es social en tanto que don Alonso acapara la fama y los favores del rey, mientras que él no logra ninguno. La envidia de don Rodrigo se da en varios niveles. El primero, personal: los celos del amor de Inés; el segundo y de más peso, la fama que no tiene; tercero, la noción del orgullo de la ciudad humillado por un forastero.

Rodrigo. Si viene don Alonso, ya Medina  
 ¿qué competencia con Olmedo tiene?  
 (*El caballero de Olmedo*, II, vv. 1391-1392)

La venganza sin escrúpulos de don Rodrigo pretende el exterminio de quien amenaza su ser individual, social, e incluso nacional. Aunque sean valores sociales los que susciten las acciones de don Rodrigo, éstas se oponen a las leyes fundamentales de su sociedad. Después de todo don Alonso representa lo máspreciado de ésta, y por lo tanto, su muerte a traición a manos de don Rodrigo significa un atentado contra los valores que su grupo social enarbola con más energía. De ahí que el Rey le imponga la sanción máxima al ser descubierto el

---

<sup>104</sup> Todas las referencias a esta obra están tomadas de la edición de Francisco Rico. REI, México, 1988.

crimen; a diferencia de las venganzas por deshonra, las cuales siguen las prescripciones sociales aun a pesar de quien las ejecuta, esta venganza es un atentado abierto contra las normas caballerescas, empezando porque se realiza a traición, con ventaja, y haciendo caso omiso de una gratitud que se le debía a la víctima por haberle salvado la vida antes al vengador.

Aquí vemos ya una diferencia clara entre las venganzas sociales y las personales. Mientras las primeras imponen la voluntad colectiva, ya sea por medio del rey o la autoridad, ya sea a través del individuo en la manera de llevar sus asuntos, las segundas pueden contravenir lo establecido por el grupo. Por supuesto, se hacen acreedoras a una sanción, pero manifiestan la voluntad propia enfrentada a la social. De *El caballero de Olmedo* podríamos concluir que si una venganza atenta contra las normas sociales recibe un castigo, ya que hay un delito que perseguir. Sin embargo, las venganzas por envidia aparecen no sólo en el contexto de una relación desigual entre dos personas equivalentes en la escala social, como es el caso de *El caballero de Olmedo*, sino que también se representa en escenarios más complejos donde las relaciones de poder modulan las tensiones entre los individuos o los grupos enfrentados. En la corte se desarrollan conflictos entre personas de diferente rango, por lo que las sanciones y las repercusiones de los actos varían según las atribuciones sociales de cada uno de los involucrados.

En *El Duque de Viseo*, la venganza ejecutada por Juan II contra el héroe queda oculta tras la razón de Estado. Tanto *El caballero de Olmedo* como esta obra tienen un desarrollo trágico: la muerte del héroe está inscrita en su destino, por lo tanto hay una serie de presagios y de advertencias que no sirven para librar al protagonista de su triste fin. Pero mientras en *El caballero de Olmedo* la muerte es reprobada abiertamente por la comunidad, y sancionada, en *El Duque de Viseo* el desacuerdo queda silenciado y se acata la voluntad del soberano. En la corte de Portugal hay una pugna verdadera por el poder, por lo que el rey se encuentra en posición de ejecutar a quien amenace su posición. No obstante, aunque el Duque constituya una amenaza al poder del rey en cuanto que su popularidad es inmensa en

el reino, este último lleva a cabo una venganza causada por envidia bajo la excusa de ejercer la justicia. Lo que en realidad ocasiona la muerte del héroe no es que resulte peligroso para la estabilidad del reino, sino la envidia que el monarca tiene de su fama. Hay indicios de ello en toda la obra, empezando porque al rey se le caracteriza como parco en el trato y en las dádivas, como un hombre difícil y seco, mientras que Viseo se distingue por su popularidad, su desprendimiento, su galanura. Tanto don Juan II como el Duque de Viseo son jóvenes, pero mientras el Duque es descrito elogiosamente por todo aquél que se refiere a él, las actitudes del nuevo rey son objeto de censura continua por parte de sus súbditos:

GUIMA. El Condestable está aquí.

COND. Déme los pies Vuestra Alteza.

REY. Bien vengáis.

COND. (Aparte, al de Guimarans).

¡Con qué aspereza!

GUIMA. Pues, ¿a quién no trata así?

(*El Duque de Viseo*, acto I, p. 1075)<sup>105</sup>

El contraste es claro desde el inicio de la obra: las referencias al monarca suelen consistir en quejas mientras que las referencias a Viseo son siempre elogios. Sobretudo a los ojos del mismo rey es evidente la popularidad del otro, en contraste con la actitud reticente de su corte ante él. En el ambiente de inseguridad que se vive en la corte, el monarca es incapaz de distinguir los agentes del conflicto, y descarga su cólera contra la figura carismática que, según su percepción, opaca su posición como gobernante. La ofensa es imaginaria; en realidad Viseo es leal y no le interesa la corona de Juan II, pero para este último Viseo representa un probable usurpador.

Conforme las pugnas por el poder se van recrudeciendo entre el favorito, don Egas, y los cuatro hermanos, la incomodidad del monarca se concentra en la figura del Duque:

Rey. Ahora, ¿qué dirás del Duque fiero?

Egas. Admirado me tiene la figura.

Rey. Todo ha sido en mi daño, verdadero.

Egas. Conozco ahora que reinar procura.

<sup>105</sup> Todas las referencias a esta obra están tomadas de Lope de Vega, *Obras selectas*, t. III, Aguilar, Madrid, 1991. En adelante, indico el acto y la página entre paréntesis.

Rey. Mira las doce casas, mira entero  
 todo este cuadro.  
 Egas. En él su sepultura,  
 trazó la astrología de su dueño;  
 que venir a ser Rey el Duque, es sueño.

(*El Duque de Viseo*, III, p. 1105)

La ejecución de Viseo se da sobre la base endeble de que el Duque representa una amenaza para la corona; sin embargo, el auténtico crimen de Viseo consiste en aparecer ante los ojos de la comunidad como más apto para gobernar que el joven heredero. Es significativo que sea el rey en persona quien tiene que llevar a cabo la ejecución, debido a que el resto de los nobles se niega a realizarla. Ello evidencia que en realidad Viseo no representa un peligro para el monarca (lo que se demuestra en su lealtad al entregarse a la justicia de Juan II, aun cuando sabe que su vida peligra) y que los motivos del rey son personales más que políticos. Antes, la ejecución de don Guimaran y el destierro del resto de los hermanos, por otra parte, constituyen acciones brutales que hacen pensar no tanto en el rigor de un monarca que afirma su posición, sino en una inseguridad intrínseca del joven rey, quien quizá duda de su capacidad para hacerse cargo del reino.

En *El Duque de Viseo*, por lo tanto, vemos que se da una venganza por envidia disfrazada de defensa de la soberanía, por lo que no tiene consecuencias adversas para su ejecutor. A diferencia de la venganza de don Rodrigo en *El caballero de Olmedo*, queda oculta y respaldada por el orden social debido a que quien la lleva a cabo es el rey mismo. Mientras se condena abiertamente el crimen contra el héroe de *El caballero de Olmedo*, la reprobación de la muerte de el Duque de Viseo queda silenciada, y sólo se manifiesta en la negativa de los nobles de participar directamente en la ejecución. Las venganzas personales, por lo tanto, mientras no estén prescritas por el orden social (como es el caso de las venganzas por deshonor), están fuera de las normas comunitarias y por lo tanto ameritan un castigo severo. La excepción a este principio lo constituye el monarca, quien es el único capaz de tomar represalias personales sin que éstas le sean retribuidas por la colectividad.

### 3.3.3 El desprecio o la ingratitud

El desprecio aparece en numerosas piezas de Lope como causa de venganza. Esta ofensa tiene la particularidad de que adquiere una importancia y una significación diferente dependiendo de si el ofendido es del género femenino o masculino. El hecho de que sean casi siempre mujeres las que toman represalias por un rechazo, se debe a que, para ellas, el desprecio es una falta codificada socialmente, al conllevar una disminución de su prestigio; mientras que para los hombres puede constituir una ofensa personal, pero no conlleva para ellos un deterioro de su imagen pública. Es cierto que el deseo es altamente susceptible a la aprobación o el rechazo sociales, por lo que la imagen pública del individuo queda dañada si éste es objeto de un desdén. El que una persona que haya sido desdeñada pase a ser catalogada como poco deseable en su comunidad es una reacción común hasta nuestros días. Sin embargo, el hecho de que las damas sean las que, por lo general, aparezcan ejecutando una venganza por desprecio en la comedia española se explica por el papel que, según la tradición del amor cortés, le corresponde jugar en las relaciones amorosas. A partir de entonces y aún más con el petrarquismo, al hombre le corresponde cortejar y servir a la mujer deseada, mientras que a la mujer le conviene resistirse al asedio, mostrarse indiferente. Esto significa que el desdén de una mujer constituye un elemento del protocolo del cortejo, no un agravio. Por el contrario, si una mujer es despreciada se le despoja de su estatus de objeto de culto, de idealpreciado, de modo que se niega su valor: esto implica un grado de deshonra.

Hay casos en los que aparecen hombres vengando el desprecio de una mujer, como el de *El mejor alcalde, el rey*. En tal obra, sin embargo, entran en juego otras consideraciones; lo que venga el señor es el desprecio alguien perteneciente a un estamento inferior al suyo, no un desprestigio social causado por el rechazo de una igual. El agravio es personal, ya que él se siente humillado pero quienes le rodean

saben que él es quien está agraviando a sus vasallos. Un caso similar se encuentra en *Fuenteovejuna*, en donde el Comendador viola a Laurencia para vengar el desprecio de que había sido objeto antes. Aunque los nobles entiendan la resistencia de sus vasallas como una ofensa, en realidad ello no implica un deterioro de su imagen pública. Lo que empaña su imagen en realidad es su propia transgresión de las normas colectivas de respeto.

En los casos en que los involucrados se encuentran en igualdad de circunstancias, por otro lado, el desdén significa una ofensa mayor para las mujeres que para los hombres y por lo tanto origina represalias más drásticas contra ellos. Una ilustración clara de ello se encuentra en *Las bizarrías de Belisa*, en la cual la reacción inmediata de Lucinda ante el desprecio de don Juan es tomar venganza, mientras que la del Conde es dubitativa, y termina por ceder ante su deber de "servir a la dama":

LUCINDA. A los dos, Enrique ilustre,  
una misma ofensa aflige,  
y así es justo que a los dos  
la misma venganza obligue.  
[...]

CONDE. La soberbia y presunción  
de Belisa se ha rendido  
al título de marido,  
y con ser así mi amor,  
se agravia de su rigor,  
pues no me permite olvido.  
Por vos y por mí hacer quiero,  
en lo que posible fuere,  
lo que no contradijere  
a la ley de caballero

(*Las bizarrías de Belisa*, II, vv. 1480-1509)<sup>106</sup>

El Conde puede sentirse tan ofendido como Lucinda en su orgullo personal; sin embargo, le corresponde, según las normas sociales, ser leal a su dama aún cuando ésta lo desprecie, y es lo que decide hacer a final de cuentas. Para Lucinda la ofensa social es tan grave como la personal, y por ello su venganza es doblemente obligada.

<sup>106</sup> Todas las referencias a esta obra están tomadas de Lope de Vega, *El villano en su rincón y Las bizarrías de Belisa*, ed. de Alonso Zamora Vicente, Espasa-Calpe, Madrid, 1963.

Su respuesta consiste en engañar y confundir a su rival para intentar recuperar a su amor perdido, pero también para hacerla sufrir y humillarla:

BELISA: No me pesa, porque fui necia,  
 en que don Juan me rinda;  
 pésame de que Lucinda  
 se haya vengado de mí;  
 lo que no tuve, perdí.  
 Menos a enojo me incita,  
 que una mujer más se irrita,  
 y más con tanto ademán,  
 que no el quitarle el galán,  
 la burla de quien le quita.

(*Las bazarías de Belisa*, II, vv. 1800-1809)

Aunque finalmente Belisa aclare el engaño y se vengue a su vez de Lucinda, ésta ya ha logrado un cierto malestar en su rival para compensar su pérdida. La venganza para estas damas es un intento de reivindicación no sólo personal, sino también de la su posición respecto de las otras.

Más drástica resulta la venganza de Aurora en *El castigo sin venganza*, no dirigida a su rival sino directamente al galán que la ha despreciado. Ésta, después de haber sido rechazada por Federico, primero acepta el cortejo de otro pretendiente para causarle celos, después declina públicamente su propuesta posterior de desposarla para encubrir su relación clandestina con la madrastra (lo rechaza y lo desenmascara), y por último, es uno de los posibles autores del memorial que delata a los adúlteros ante el Duque. Es decir, las represalias que toman las heroínas despreciadas pueden ir desde fingir que no han sido afectadas hasta propiciar la muerte del desdeñoso. La delación, en el caso de Aurora, es una variante de represalia con consecuencias mucho más graves que el daño sentimental que puede ocasionar un rechazo, de modo que la venganza por desprecio, a diferencia de la motivada por una deshonra, asume una diversidad de formas que dependen que cómo se tome la ofensa en el plano personal.

La venganza originada por el desdén puede también funcionar como lección moral. Como motivo secundario en muchas tramas lopescas, las mujeres desdeñosas reciben un castigo que las obliga a reconocer el daño que han causado con sus

desprecios. Baste considerar *El caballero de Olmedo*, *Las bazarrias de Belisa*, o *La vengadora de las mujeres*, para confirmar que con frecuencia las heroínas que inician orgullosas de su actitud desdeñosa, al enamorarse de un prospecto poco conveniente (aunque lo sea sólo en apariencia) lo toman como un castigo por su actitud anterior. Doña Inés, en *El caballero de Olmedo*, interpreta como castigo del cielo o “venganza de Amor” la pasión que se despierta en ella por don Alonso, después de despreciar a don Rodrigo (vv. 722-725). Belisa, al inicio de *Las bazarrias*, también interpreta su súbito amor por don Juan como una venganza del cielo por haber despreciado consuetudinariamente a sus pretendientes. En *La ingratitud vengada*, la venganza como lección moral constituye el argumento principal de la obra: se castiga a un galán que finge corresponder el amor de una mujer sólo para obtener de ella el dinero necesario para cortejar a otra. La evidente lección se cifra en los últimos versos, pronunciados por el galán al cierre de la obra: “no hallo perdón ni salud, / sólo porque ingratitud / es el pecado que tengo”. La protagonista venga el desprecio a que ha sido sujeta, pero además la obra condena el engaño perpetrado contra ella. La falta moral consiste en aparentar amor y utilizar a una persona para la consecución de otros fines ajenos a ella.

El desprecio aparece en la comedia lopesca como agravio, pero también como revancha. Lope escribe en la dedicatoria a *La ingratitud vengada*: “no hay felicidad mayor que tomar venganza de un ingrato, cuando la ofrece él mismo. De suerte que, sin poner las manos ni perder la nobleza, queda satisfecha la culpa del agravio.”<sup>107</sup> De ahí que se preste para lecciones morales: en *La ingratitud vengada*, el galán despreciativo termina por reconocer el valor de la dama que lo amaba, justo en el momento en que ella ha decidido casarse con otro hombre. La venganza a que es sujeto es tanto sentimental como material. No sólo es rechazado el amor recién surgido en el galán, sino que éste también pierde la posibilidad de contraer

<sup>107</sup> Lope de Vega, *La ingratitud vengada*, acto I, p. 457. Todas las referencias a esta obra están tomadas de *Obras publicadas por la Real Academia Española*, t. VI, Madrid, 1928.

matrimonio con ella. El agravio se revierte contra el ofensor, de modo que éste comprende el daño que ha causado y se produce una toma de conciencia al respecto.

### 3.3.4 Los celos

En el espectáculo teatral, si la venganza no se debía a una deshonra, y por lo tanto no requería de medidas tan drásticas como la muerte, constituía un recurso para elaborar piezas dramáticas de entretenimiento. En las comedias de enredo, sobre todo, las venganzas causadas por celos, por rivalidades en cuestión de amor, por orgullos heridos, podían usarse como eslabones en una trama. Mientras que en las obras de honor se buscaba una catarsis, o una lección moral contundente, o la consumación de una justicia en la ejecución de una venganza, en otras piezas más ligeras, por medio de ella se lograban cambios anímicos que después podían invertirse fácilmente y así propiciar un vaivén emocional disfrutable para el público.

El recurso teatral del enredo se basa en las incertidumbres y los engaños típicos en las relaciones amorosas, de modo que el interés del espectador aumenta en el grado en que aumenten las confusiones y complicaciones en la consecución de los deseos de los protagonistas. En el caso de *Las bizzarrías de Belisa*, la venganza que tramam los dos amantes despreciados constituye gran parte del enredo. En la primera parte de la obra, mientras se urde el romance entre Belisa y don Juan, el espectáculo se centra en la audacia de la protagonista y en sus celos por un amor con pocas posibilidades de realizarse. En cuanto Belisa logra ser correspondida, el motor de la acción se desplaza a Lucinda, quien se propone tomar venganza junto con el otro amante en desventaja:

LUCINDA. [...] ira y amor son lo mismo,  
 porque como es imposible  
 que haya amor sin celos, y ellos  
 venganza de agravios piden,  
 es fuerza de la ira  
 adonde el amor la admite  
 como se ve por ejemplos  
 de esposos y amantes firmes  
 que mataron lo que amaban

por celos, de que se sigue  
 que la ira y el amor  
 no son diferentes fines  
 aunque, en principio, contrarios

(*Las bizzarrías de Belisa*, vv. 1401-1413).

El amor implica, según las palabras del personaje, el miedo a perderlo, y por lo tanto una posición agresiva hacia todo aquello que amenace su conservación. En el caso de *Las bizzarrías*, los dos personajes femeninos se vuelven antagonistas en cuanto empiezan a contender por el mismo objeto amoroso, don Juan. Desde ese momento sus conversaciones se tomarán en un intercambio de ironías, de comentarios hirientes disfrazados de deferencia:

Lucinda. Suplico a vuestra merced,  
 mi reina, la del sombrero  
 blanco, que por otra tal  
 me preste ese caballero,  
 que si le ha menester mucho,  
 y ha sido galán al vuelo,  
 para hablarle dos palabras,  
 que le volveré tan luego  
 que apenas sienta su falta.

Belisa. Ninfa del sombrero negro,  
 y los guantes de achiote,  
 no entra bien con el pie izquierdo,  
 si viene a tomar la espada,  
 porque es terminillo nuevo  
 pedir el galán prestado;  
 pero que sepa, le advierto,  
 que soy como amigo ruin,  
 que ni convido, ni presto.

(*Las bizzarrías de Belisa*, I, vv. 903-920)

La excesiva cortesía en la manera como una y otra dama se interpelan es de una deliciosa hipocresía; como apunta Linda Hutcheon: “la ironía antifrástica se desenvuelve en ese proceso de alabanza que deviene reproche”<sup>108</sup>. Por debajo de los elogios que se lanzan una a otra, exuda la hostilidad que se origina en el intento de una y otra por conseguir para sí el mismo objeto de deseo. Este tipo de intercambios

<sup>108</sup> Linda Hutcheon, “Ironía, sátira y parodia” en *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*, U.A.M. Iztapalapa, México, 1992, p. 173-193.

verbales constituye en sí una serie de pequeñas venganzas que proporcionan un entretenimiento considerable ya sea por su sutileza, ya sea por resultar más crudos que la ofensa abierta. Estas venganzas mínimas cumplen con una función cómica en las obras en que se encuentran, ya que no tienen mayores consecuencias pero sí deleitan por su saña oculta. En esta obra en particular, la violencia física masculina pasa a segundo término y la venganza se hace al modo femenino: por medio del discurso. Por un lado, Belisa y Lucinda se insultan con refinamiento perverso a cada encuentro. Por otro, las venganzas de una y otra se basan en el engaño, en la manipulación de lo que declaran falso o verdadero en un momento dado.

Aparte de la ironía que intercambian las dos rivales durante toda la obra, hay entonces otro tipo de venganzas también ligadas al discurso. Al concretarse el romance entre don Juan y Belisa, la venganza de Lucinda consiste en fabricar dos engaños: primero, que don Juan aún la busca (lo cual le declara personalmente), y segundo, que está por casarse con él (lo cual le hace creer por medio de un papel). Belisa engaña a su vez a Lucinda una vez que descubre la falsedad de ambas pretensiones, de modo que logran herirse más profundamente por medio de lo que declaran como verdadero sin serlo, por medio de la mentira. Vemos así el uso de la tergiversación de lo dicho para humillar al contrincante. El reclamo y el papel falsos de Lucinda tienen su contraparte en el mensaje engañoso de Belisa; se juega con el estatus de la verdad y la mentira, lo accidental y lo intencional, lo cordial y lo cruel. La manipulación de las situaciones es el arma primordial de la venganza en la comedia de enredo, en la que la astucia, el arrojío, incluso el cinismo, son estrategias válidas para la consecución del amor.

La venganza encuentra formas, en la comedia de enredo, de entretener por medio de la violencia sutil de la ironía. El hecho de que sea sutil no quiere decir que sea inofensiva, ya que es real el daño que se infligen Lucinda y Belisa la una a la otra.

En *Las bizzarrías* vemos cómo Lope logra el contrapunto de lo trivial en la zozobra y el sufrimiento causados por la serie de engaños y humillaciones a que se

someten los personajes, para goce del público. La palabra para herir, para vengar, se instituye como medio adecuado a un tipo de teatro que no busca la violencia desbordada y terrible, sino un refinamiento mental que la vuelve aguda, y así se logra una trama a la vez intensa y divertida.

#### **IV. LA VENGANZA: REALIZACIÓN, VÍCTIMAS Y VICTIMARIOS**

##### **4.1 Modo de ejecución de la venganza**

Si una venganza está respaldada por las normas colectivas, se llevará a cabo a la vista de todos, e incluso como un acto deliberadamente público. Sin embargo, si un acto de revancha contraviene los acuerdos de convivencia social, tendrá por fuerza que ejecutarse a escondidas del juicio de la comunidad. Hay un tercer tipo de venganzas, no obstante, que a pesar de estar exigidas por las normas de comportamiento colectivas, han de pasar inadvertidas para evitar la desgracia del héroe en cuestión; me refiero los casos de adulterio, en los que la publicación de la ofensa equivale a la deshonra del esposo engañado. Por un lado, entonces, tenemos las venganzas públicas que constituyen un acto de reivindicación ante el juicio de los integrantes de la comunidad a que pertenece el individuo; por otro, tenemos distintos tipos de venganzas secretas: las que atentan contra las leyes y por lo tanto se enmascaran de manera que parezcan procedimientos dentro del orden, y las que siguen las prescripciones sociales pero tratando de minimizar los perjuicios para el vengador.

##### **4.1.1 En secreto**

Estas últimas reivindicaciones a que hago referencia son las que se toman en caso de adulterio, cuando sólo lo conoce el esposo engañado. Gran parte de la trama de los dramas de honor en que hay venganza secreta consiste en la planeación

someten los personajes, para goce del público. La palabra para herir, para vengar, se instituye como medio adecuado a un tipo de teatro que no busca la violencia desbordada y terrible, sino un refinamiento mental que la vuelve aguda, y así se logra una trama a la vez intensa y divertida.

#### **IV. LA VENGANZA: REALIZACIÓN, VÍCTIMAS Y VICTIMARIOS**

##### **4.1 Modo de ejecución de la venganza**

Si una venganza está respaldada por las normas colectivas, se llevará a cabo a la vista de todos, e incluso como un acto deliberadamente público. Sin embargo, si un acto de revancha contraviene los acuerdos de convivencia social, tendrá por fuerza que ejecutarse a escondidas del juicio de la comunidad. Hay un tercer tipo de venganzas, no obstante, que a pesar de estar exigidas por las normas de comportamiento colectivas, han de pasar inadvertidas para evitar la desgracia del héroe en cuestión; me refiero los casos de adulterio, en los que la publicación de la ofensa equivale a la deshonra del esposo engañado. Por un lado, entonces, tenemos las venganzas públicas que constituyen un acto de reivindicación ante el juicio de los integrantes de la comunidad a que pertenece el individuo; por otro, tenemos distintos tipos de venganzas secretas: las que atentan contra las leyes y por lo tanto se enmascaran de manera que parezcan procedimientos dentro del orden, y las que siguen las prescripciones sociales pero tratando de minimizar los perjuicios para el vengador.

##### **4.1.1 En secreto**

Estas últimas reivindicaciones a que hago referencia son las que se toman en caso de adulterio, cuando sólo lo conoce el esposo engañado. Gran parte de la trama de los dramas de honor en que hay venganza secreta consiste en la planeación

meticulosa y en la “reparación” del honor mancillado, así como las consideraciones del héroe acerca de la importancia de que su deshonra se mantenga en secreto:

CONSTANTE. No quiero más descubrir  
la infamia, que soy honrado.  
Esto ha de hacer un casado;  
no alborotar, ni reñir,  
ni que lo entienda tercero,  
[ni] otro que su mismo honor,  
que el marido voceador  
de su infamia es pregonero.

*(El toledano vengado, III, p. 615).*

Este tipo de venganzas tiene la particularidad de que se realiza en secreto no porque transgreda el orden social, sino para preservar el lugar del afectado dentro de tal orden. Por medio de la muerte de los adúlteros se busca restablecer un estado de cosas anterior a la ofensa; se intenta “reparar” un daño que, aunque dado por hecho en base a una mera sospecha, de ser conocido conlleva consecuencias aún peores que la ofensa en sí:

CONSTANTE. Proкуро, de mi deshonra,  
venganza de quien me infama;  
pero sin manchar la fama  
sea posible mi deshonra.

*(El toledano vengado, III, p. 613)*

Aunque la pérdida de la honra esté consumada, la muerte velada de los ofensores evita la “mancha” de la fama, de la imagen pública que equivale a la vida del individuo en su sociedad. La venganza en caso de deshonra no atenta contra las normas colectivas; todo lo contrario, es una imposición de un medio cultural que entiende la valía del hombre en términos de su capacidad de defender lo que es suyo, y en específico la exclusividad sexual sobre su mujer. Si la venganza se oculta es para no dejar indicio de la infidelidad, la cual en sí ya significa que se ha despojado de su dignidad al esposo en cuestión:

CONSTANTE. Si te pareció que yo  
soy hombre que guardo mal  
lo que en guarda se me dio  
[...]  
Hoy, donde a solas están  
cielo y tierra, por su nombre,

vengo a que veáis, galán,  
que basto yo para hombre  
de la mujer que me dan.

(*El toledano vengado*, III, p. 618)

La dignidad del hombre se basa en su capacidad de salvaguardar su honor y mantener su honra, representados ambos en este tipo de drama por la intangibilidad sexual de la mujer fuera del ámbito matrimonial: para que un hombre sea honrado debe mostrarse eficaz al preservarla. De este modo, así como hay venganzas para las cuales es un requisito indispensable la publicidad para que cumplan su objetivo (las venganzas justicieras, que buscan además de sancionar, difundir una lección a otros posibles transgresores), para el esposo que descubre el adulterio de su mujer es indispensable mantenerlo en secreto.

El ocultamiento se da de diversas maneras. En los dramas de honor típicos, se fingen accidentes para ocultar la venganza. El desquite secreto constituye un recurso dramático que permite el suspenso (no sabemos si el héroe será capaz de llevarlo a cabo con éxito); la identificación con el marido ofendido, y su reivindicación final. El accidente constituye la excusa predilecta para la muerte repentina, pero además adquiere, en el contexto del adulterio, el sentido de sanción divina o de infortunio merecido:

CONSTANTE. No murió por no avisado,  
Sino por galán y loco.  
Y si a decir verdad va,  
y este intento se pondera,  
muy bien ahogado se está.  
[...]

Ordenólo el Cielo.  
Hoy se ha ahogado Marcelo,  
son del Cielo justas leyes.

(*El toledano vengado*, III, p. 618)

La venganza secreta genera un doble discurso que, en apariencia, se refiere a las causas del "accidente" pero que alude a la verdadera causa de muerte de la víctima. Tal doble discurso genera una complicidad con el espectador que Lope sabía aprovechar muy bien y que está expresada en su *Arte nuevo de hacer*

*comedias*. Se representan acciones cuyo sentido completo sólo conoce un personaje y los espectadores, de modo que parte del placer para estos últimos es la ilusión de tener acceso a una información restringida. En el caso de *El toledano vengado*, se justifica la venganza secreta del héroe ya que constituye un acto de defensa personal logrado gracias a sus propios recursos. Sin embargo, hay otras obras en que la venganza secreta revela las complejidades del ejercicio del poder, y propicia de este modo una posible crítica.

En *El castigo sin venganza*, el doble discurso del Duque revela una problemática surgida del poder: éste permite la ejecución de venganzas ocultas bajo la apariencia de distribución de la justicia. El Duque, al provocar la muerte su esposa y de su hijo está en su derecho si ello se interpreta como una venganza por deshonra. Sin embargo, las excusas que da para el asesinato tienen que ver únicamente con la preservación del orden, y así lo eximen de toda responsabilidad. Casandra muere bajo el rubro de ‘traidor’; Federico como asesino de su propio hermano y madrastra. El amorío entre ellos es un secreto a voces (saben de él Aurora, el Marqués, el anónimo delator, por lo menos), y aun así el Duque es capaz de imponer su versión de los hechos y de disfrazar la venganza de castigo:

DUQUE: Hijo, un noble de Ferrara  
se conjura contra mí  
con otros que le acompañan;  
fióse de una mujer,  
que el secreto me declara.  
¡Necio quien dellas se fia,  
discreto quien las alaba!

[...]

Saca animoso la espada,  
Conde, y la vida le quita;  
que a la puerta de la cuadra  
quiero mirar el valor  
con que mi enemigo matas.

(*El castigo sin venganza*, III, vv. 2927- 2953)<sup>109</sup>

<sup>109</sup>Todas las citas a esta obra, tomadas de la edición de David Kossoff, *El perro del hortelano y el Castigo sin venganza*, Castalia, Madrid, 1970,

Las alusiones a las mujeres ("Necio quien de ellas se fia") muestran su resentimiento con la suya propia, y así dejan ver los motivos escondidos de la supuesta ejecución por traición política: en esta pieza la información que el espectador comparte no origina una identificación con el Duque sino un distanciamiento. Se representa una circunstancia en que el jefe de Estado utiliza el pretexto de la seguridad de éste para vengar su deshonra. Mientras en un típico drama de honor como *El toledano vengado* el vengador obedece las prescripciones sociales, y por lo tanto la perspectiva hacia sus actos es aprobatoria, en un drama como *El castigo sin venganza* el encubrimiento genera rechazo, o al menos cierta incomodidad. Aunque también se trate de preservar la imagen pública, el deshonrado no se encuentra en igualdad de circunstancias con sus víctimas, y hace uso de sus privilegios para salir bien librado de la situación. Mientras que en *El toledano vengado* la trama se construye a partir del ingenio del héroe y su destreza para lograr inclinar la balanza a su favor de nuevo, en *El castigo sin venganza* hay un desequilibrio de fuerzas que se manifiesta, en este caso, en la coerción que ejerce el Duque para hacer que otros maten a sus víctimas y la manipulación de las versiones de lo sucedido.

Un caso extremo de este tipo de manipulación es el que se da en *La Estrella de Sevilla*. La venganza en tal caso no es ni se debe en cierto modo a una exigencia social, sino que atenta contra los pactos sociales establecidos. Cuando los gobernantes en las obras de Lope disfrazan sus venganzas de actos de justicia es porque están transgrediendo las leyes que ellos mismos representan. Sus venganzas son más bien agresiones contra el orden y la cohesión establecidos, en vez de una respuesta ante la amenaza del infortunio. En *La Estrella de Sevilla*, el rey hace matar a Busto Tabera secretamente porque, a su juicio, su súbdito lo ha ofendido; sin embargo es él quien ha transgredido las normas colectivas de respeto al intentar seducir a su hermana. El hecho de que utilice para su venganza a otro súbdito y lo presione por medio de la obediencia que le debe como su soberano ilustra el mal uso del poder para hacer su voluntad y no la de sus súbditos, así como una total falta de respeto del poderoso hacia lo que representa. La venganza en esta obra es



involucrado un poderoso, representan la realidad compleja de las intangibles instituciones de gobierno. En cualquier caso las venganzas secretas proporcionan un entretenimiento efectivo que trata cuestiones vitales para los hombres y mujeres de la época; el recurso principal de estos dramas consiste en la duda de si lo secreto se volverá público, en las consecuencias que ello ocasionaría, en el juego con el ocultamiento y la revelación de ciertos datos que el espectador interpreta.

#### 4.1.2 Como hecho público

Las venganzas públicas, por otra parte, tienen que ver con el cumplimiento de prescripciones sociales o con la administración de la justicia. Hemos dicho que para algunas venganzas es de vital importancia el secreto. Hay otras cuya publicación es necesaria debido a que afirman ciertos principios básicos de sostén del edificio social. En *Los comendadores de Córdoba*, como la deshonor del héroe es conocida primero por otros antes que él, tiene que demostrar a quienes le rodean que es un hombre de honor y por lo tanto su venganza ha de ser un acto público:

Venticuatro. Trújola mi esclavo un fraile,  
y ya de su culpa absuelta,  
la misma espada que ciño,  
que desnudo, que es esta,  
pasó su pecho seis veces;  
y ahora a tus manos llega  
desnuda como la ves,  
a que cortes mi cabeza.

Rey. Hecho famoso y notable,  
tan digno de eterna fama,  
que de un Rey, noble te llama,  
y de un reino, memorable.  
Sois, don Fernando, tan dino  
de premio por tal venganza,  
que hasta un Rey parte le alcanza  
del honor que a vos os vino.

(*Los Comendadores de Córdoba*, III, p. 1266)

Como la venganza está respaldada por la ineludible convención del honor, a pesar de consistir en la muerte de más de diez personas, es aprobada por el sistema, representado éste por el monarca. La revancha de Venticuatro es una reivindicación

pública ante su grupo social, una afirmación de pertenencia. Un caso contrario a éste lo constituye la venganza de don Rodrigo en *El caballero de Olmedo*. Dicha venganza transgrede las normas sociales no sólo porque se lleva a cabo a traición (y rompiendo el principio básico de la gratitud debida a quien le salva la vida a uno), sino también porque se cierne sobre aquél que representa las aspiraciones de la nación, “la flor” de la caballería, uno de los guerreros más valiosos del reino. La ejecución de los asesinos al cierre de la obra enfatiza la reprobación social del homicidio a traición y propina a los culpables una sanción drástica. La venganza pública es la que el rey ejecuta como justicia: mientras que en *Los comendadores* el monarca aprueba e incluso celebra una serie de asesinatos debido a que reafirman uno de los más importantes valores de su sociedad, en *El caballero de Olmedo* castiga severamente la venganza de don Rodrigo, al atentar ésta contra lo más preciado de su cultura.

En *El mejor alcalde, el rey* la venganza pública ejecutada al final también es ejemplar. La lección en este caso se enfoca a la obediencia debida al soberano, en el caso de los nobles especialmente. Don Tello es un traidor al rey, ya que ha desacatado una orden escrita suya. Por eso y por haber deshonrado a una vasalla no se admite la misericordia en su castigo: don Alfonso no sólo lo condena a muerte por decapitación, sino que antes lo obliga a casarse con alguien de un estamento inferior, la campesina a quien ha deshonrado. Por medio del casamiento lo fuerza a reparar la honra que ha mancillado (además de que se le humilla), y la ejecución responde a la ofensa cometida contra el rey. De este modo, la doble sanción cubre los dos aspectos y veng a los dos agraviados por el crimen de don Tello. La venganza pública, entonces, alecciona contra la desobediencia al monarca y condena los abusos de poder por parte de los nobles.

De acuerdo con lo anterior, vemos que las venganzas públicas en el teatro de Lope cumplen la función de aleccionar contra ciertos comportamientos específicos (la traición entre caballeros, la desobediencia al soberano, el descuido de la propia honra) y, a través de la condena de éstos, propiciar los aprobados por las normas

establecidas de convivencia. En los casos en que la venganza es pública, la violencia es contundente debido a que se busca impresionar al público por medio de ella. Así, estas venganzas constituyen “castigos ejemplares” los cuales tienen la función de reforzar ciertas normas de conducta y desalentar a los espectadores de cualquier tentativa de romper dichas normas.

#### 4.2 Los ejecutores de la venganza

Quien lleva a cabo una venganza puede actuar de *motu proprio*, o puede ser el instrumento de una revancha ajena. Es decir, el conflicto de la venganza no se limita a dos partes enfrentadas, sino que puede y suele implicar a terceros en el drama de la violencia, haciéndolo más complejo y más impredecible.

Las sanciones aplicadas por los reyes suelen representar la justicia divina, de manera que la retribución de la divinidad a su creatura se concreta gracias a la acción judicial del rey. Las leyes divinas concuerdan con las leyes que rigen a los hombres y, por lo tanto, una sanción impuesta por el monarca representa una sanción impuesta desde el Cielo. El rey es entonces la mano ejecutora, el agente de la voluntad una entidad superior.

La autoridad civil representa a la ley humana y a la divina a la vez. En *El mejor alcalde, el rey*, la presencia sola del soberano hace recapacitar al súbdito rebelde, al grado de aceptar su culpa y su castigo, de modo que pareciera que lo divino se manifiesta en la persona misma del rey don Alfonso: los vasallos leales, los labradores, se expresan de él con asombro y temor, además de que a través de la obra se alude al monarca como representante de Dios en la Tierra.

SANCHO.- No deja desposarme,  
y aquella noche con armada gente  
la roba, sin dejarme  
vida que viva, protección que intente,  
fuera de vos y el Cielo,  
a cuyo tribunal sagrado apelo  
(*El mejor alcalde, el rey*, II, p. 488)<sup>111</sup>

<sup>111</sup>Las referencias a esta obra están tomadas de Lope de Vega, *Obras selectas*, t. I, Aguilar, Madrid, 1991. En adelante, indico el acto y la página entre paréntesis.

El reclamo se dirige al monarca no sólo como autoridad civil sino como agente de la justicia divina. La sanción que recibe el transgresor, entonces, es una retribución prescrita por el orden ultraterreno, pero es a través del rey como instrumento que se ejecuta la venganza proveniente del Cielo. Se objetará que la noción de "justicia divina" no es equivalente a venganza, ya que no se trata de un desplante de violencia injustificada sino del mantenimiento de un orden cósmico. Sin embargo, hay un principio de retribución en lo que en estas obras se entiende como castigo divino; es indudable que se espera que quien transgrede las leyes de Dios le corresponda una sanción de su parte. Pero como la condena definitiva después de la muerte, es decir, el infierno, resulta demasiado intangible para la mente humana (que sólo puede constatar lo que sucede en vida a las personas), se recurre a penalidades impuestas por un agente terrenal, el gobernante.

Otra instancia de venganza indirecta que aparece frecuentemente en el teatro de Lope también involucra a los reyes, ya que, cuando éstos se vengan por motivos personales, lo hacen por medio de terceros. En *La Estrella de Sevilla*, el hecho de que el rey utilice, por azar, al prometido de Estrella para matar al hermano de ésta, proporciona otro núcleo de tensión aparte del habitual conflicto entre agresor y víctima. La incorporación de un vengador intermediario enriquece enormemente la obra ya que éste es un mero instrumento, que ejecuta la acción coaccionado por la obediencia que debe al rey. El dilema moral de quien actúa contra sus propios intereses y deseos se añade al habitual juego de agresiones y respuestas que supone la venganza.

Otro modo en que Lope utilizó la presencia de un vengador intermediario fue al intensificar el horror de la revancha en sí, al conllevar ésta una sanción para el propio autor material. Tal es el caso de la muerte de Casandra a manos de Federico en *El castigo sin venganza*; el Duque se venga de su esposa utilizando para ello al amante mismo: en la sentencia de una va implícito parte del terrible castigo



retribución a la ofensa cometida. Por otro, revela uno de los tópicos en la caracterización de la mujer en la tradición literaria occidental: como traidora y manipuladora que utiliza sus encantos para tomar por sorpresa al enemigo, en vez de confrontarlo abiertamente. Las venganzas en que interviene una mujer como ejecutora revelan la concepción que se tiene de ella en su entorno cultural y que se expresan (ya sea de manera inconsciente o crítica) en el arte en general.

En el teatro de Lope, no obstante, también aparece una mujer que desafía abiertamente a los hombres en *La vengadora de las mujeres*. Por medio de éste argumento, es posible que Lope dé expresión a una perspectiva más femenina del mundo. A través de la visión de una mujer que ha tomado como ofensa personal las desigualdades a las que está sujeta por cuestión de sexo, se aborda un asunto fascinante en las relación hombre / mujer: la visión del uno respecto a la otra en la tradición histórica y literaria:

LAURA: Si Dido quiere matarse  
 Por guardar su castidad,  
 Que no la gozase nadie  
 Luego hay un hombre que diga  
 Que se mató por vengarse  
 De los agravios de Eneas  
 Con quien fue huésped a fácil

*La vengadora de las mujeres*, I, p. 1572)<sup>113</sup>

Lope pone en boca de Laura un discurso posible pero casi por completo ausente en la tradición occidental. La voz de las mujeres se expresa por medio de este personaje utópico y algo exagerado, pero no por ello menos pertinente. Incluso se llega a una conclusión insólita para la época: que la visión de los “dueños de la pluma” (*La vengadora*, I, p. 1571), es decir, de los que escriben la historia y la literatura —en su mayoría hombres—, no es la única ni la válida necesariamente. Hay un intento por interpretar desde el otro punto de vista, y de éste surge un personaje que se consagra a “desquitar” todos los agravios recibidos por sus congéneres. La pieza es un divertimento a partir de esta suposición, pero este divertimento da lugar a

<sup>113</sup> Todas las referencias a esta obra corresponden a la edición de *Obra selecta*, t. I. Aguilar, Madrid, 1991, p. 1570.

reflexiones nada triviales respecto a la relación de poder ejercida por el hombre por medio del conocimiento.

La obra, al desarrollarse, pareciera indicar que la función de la mujer es el amor y su finalidad el matrimonio, y por lo tanto resulta un disparate que una de ellas decida consagrarse a un fin distinto. La dedicatoria –a una mujer– puede sugerir la adhesión de Lope a la visión masculina: “la más pintada mariposa, sin que la busque la llama, se abrasa en ella; y nos han enseñado los ejemplos de las historias... notables castigos de semejantes libertades.”<sup>114</sup> Es decir, la negación del amor en la mujer está destinada al fracaso, además de que merece ser castigada. Laura no sólo reniega del matrimonio sino que elige como misión producir una propaganda ‘feminista’, en el sentido de discurso público que exprese el punto de vista de las mujeres. Para la heroína la trascendencia no está en la descendencia sino en la producción de un conocimiento más de acuerdo con lo que considera justo.

Aunque la obra concluya con el ‘sometimiento’ de Laura al amor y al matrimonio, éste sólo se da por voluntad propia y ante el hombre que ella ha elegido. Resulta significativo (además de eficaz en términos del espectáculo teatral) que antes venza a los pretendientes en combate y luego sea ella quien escoja a Lisardo como esposo. Este pretendiente no intenta imponerse como los demás; se contrasta desde un principio la presentación del príncipe de Transilvania, en la que por medio de emisarios y misivas exhibe su poder y su riqueza, con la de Lisardo, quien se despoja de su identidad social para intentar enamorarla por sus características personales. Al burdo procedimiento del matrimonio como contrato, se opone la tradición del amor cortés, en la que el amante se somete a la amada (en este caso al renunciar a su posición social y ponerse a su servicio), con la esperanza de que ésta ceda a su vez, pero por voluntad propia.

A pesar de que en el desarrollo de la pieza, el orden social en el que la mujer debe casarse es inevitable, Lope parece sugerir que la relación de poder no es el mejor patrón para la relación de pareja. Además, el desarrollo del discurso femenino

es demasiado atractivo como para que ser ignorado por el público. Este discurso saca a la luz el papel de la mujer tomada como objeto, tanto en las relaciones sociales como en las expresiones culturales en general. El discurso de Filida (en boca de Laura) es un ejemplo de ello:

LAURA: Por ellas no hay Roma o Grecia  
 que no se abrase;  
 luego nos dan con Helena  
 y con el robo de Paris:  
 de todo tienen la culpa;  
 y los hombres inculpables,  
 son los santos, son los buenos  
 y los que todo lo saben.

(*La vengadora de las mujeres*, I, p. 1571)

Se evidencia, aunque de modo muy esquemático, la tendencia del discurso masculino a eximirse de su responsabilidad histórica en las guerras al atribuir la gestación de los conflictos a la 'ligereza' de alguna mujer. La exageración introduce también un elemento de humor, que hace la denuncia disfrutable por la ironía implícita.

Dé este modo, aunque el argumento de *La vengadora de las mujeres* no cimbre en realidad las estructuras sociales de sometimiento femenino, sí reivindica de algún modo la necesidad de modificar la visión que se tiene de ellas en la cultura, y la posibilidad de que se expresen y de que elijan por sí mismas. Que la heroína se llame Laura apunta en este sentido, ya que según el código del amor cortés ha de ser alabada y servida, en lugar de practicar con ella la imposición de manera sistemática. Claro que Lope incluye en su obra una advertencia contra los extremos. Las discípulas de Laura terminan por rebelarse en contra suya al enterarse de que está enamorada: el extremismo conlleva el absurdo y suele ser más perjudicial que benéfico. La negación del amor y de la posibilidad de relacionarse con el sexo opuesto, aclara Lope, es indeseable e inconveniente para hombres y mujeres por igual.

---

<sup>114</sup> Federico Sáinz de Robles, "Nota introductoria" a *La vengadora de las mujeres*, edición citada.

Al poner en foco de atención a los ejecutores de la venganza, entonces, nos percatamos de que, por medio de ellos, se desarrollan diversos aspectos de las relaciones sociales en la cultura española del siglo XVII. El orden jerarquizado de este mundo se muestra incluso en el modo como se venga cada tipo de victimario: desde Dios, que tiene representantes en la Tierra para ejecutar su voluntad, hasta la mujer que tiene que huir y cambiar de identidad para escapar a las represalias que conlleva el que tome justicia por propia mano, pasando por el rey, que actuar directamente o por medio de intermediarios, pero no es penalizado.

### 4.3 Las víctimas

En la única ocasión en que las víctimas de una venganza reconocen su culpabilidad es en caso de deshonor. Son numerosas las ocasiones en que la esposa contrita se declara culpable de la ofensa e incluso pide la muerte como justo castigo por el agravio cometido:

DOROTEA: no te voy [a] aperebir  
 que no me mates, ni entablo  
 lo que me excuse el morir  
 ni sin propósito hablo  
 con deseo de vivir.  
 Que antes si por ahí veo  
 el primero amor y creo  
 que verle a vivir convida,  
 para reparar la vida  
 pasada el morir deseo.

(*El toledano vengado*, III, p. 620)

Parlamentos similares son emitidos con frecuencia en otros dramas de honor en tales situaciones (en *La locura por la honra*: “A un desengaño / tan claro, bien es que os den / mis propias manos el cuello<sup>115</sup>”; en *Los comendadores de Córdoba*: “Confieso que os he ofendido” [...] “Confesión pido”<sup>116</sup>). Ello indica que la deshonor es una falta plenamente codificada, y que quien la comete sabe que la retribución que le corresponde es la muerte. Por lo tanto se trata de una sanción justa, dentro del

<sup>115</sup> *La locura por la honra*, acto II, p. 308.

<sup>116</sup> *Los comendadores de Córdoba*, acto III, p. 1265.

esquema de esta mentalidad, aunque fuera de él parezca desproporcionada. Para una mujer del siglo XVII en España, el adulterio equivale a privar a su familia de su buen nombre, de la estima social, de los privilegios económicos y de estatus, aparte de la traición afectiva que en el plano personal conlleva la infidelidad.

Sin, embargo, los objetos sobre los que recae la violencia no son necesariamente los responsables de su generación en primer lugar: sabemos que muchas veces las revanchas responden no a una agresión previa sino a una ofensa producida de manera subjetiva en la mente del vengador, quien se cree agraviado sin que haya una acción deliberada en contra de él; por otro lado, los cómplices suelen pagar por el delito en caso de que el responsable directo escape a la revancha del agraviado. Es decir, no sólo los culpables de una ofensa inicial sufren represalias, sino también aquellos que están involucrados indirectamente en ella o incluso carecen de responsabilidad alguna en la generación de la violencia.

Dentro de este grupo entran las víctimas emisarias, que cuando más, pueden llegar a ser cómplices del agravio, pero que constituyen objeto de represalias extremas en caso de no poder retribuir el daño recibido al ofensor principal. Hay dos patrones en este tipo de venganza. El primero, cuando no se puede retribuir el daño al ofensor porque éste está protegido por su estatus especial, la violencia se descarga sobre una víctima que lo representa. El segundo, cuando se quiere enfatizar el hecho violento castigando no sólo a los culpables del agravio sino también a todos los testigos. Generalmente se trata de criados, ya que, cooperen o no en la gestación del crimen que se intenta cometer, suelen estar presentes en el momento en que éste se descubre. En *La Estrella de Sevilla*, Busto Tabera cuelga a la esclava que ayuda al rey a introducirse en la habitación de su hermana, y de este modo deja claro que no es por falta de celo en la defensa de su honra que no lo ha matado, sino por respeto a la institución que representa el rey. La esclava sustituye en la venganza al responsable principal de la ofensa, y de algún modo lo representa. Así, la revancha que no se puede concretar en la persona del rey se cumple simbólicamente en un objeto que reemplaza al intocable ofensor. De modo similar, en *La locura por la*

*honra* el esposo engañado asesina a una criada al sorprender a su esposa con el heredero del trono. En este caso muere también la adúltera, pero la furia del vengador se descarga no sólo sobre la culpable sino también, sin ningún escrúpulo, sobre la criada cuyo único delito es querer prevenir al ama de la presencia del esposo. Aunque ésta comparte la responsabilidad en la deshonra del protagonista, la muerte de la criada es probablemente una salida a la frustración del marido, que sospecha que su ofensor principal es el Delfín, y por lo tanto sabe que no puede tomar venganza contra él. La violencia se desborda contra quien es susceptible de ella en el momento, y no contra quien es responsable de su generación en primer lugar. La venganza contra los cómplices y los testigos de un adulterio la encontramos también en *Los comendadores de Córdoba*, donde el esposo ofendido elimina a todo ser vivo presente en el acto de su deshonra: mata a la esposa, a la sobrina, a sus amantes, pero también a los criados y a los animales de la casa. Se trata entonces de un desbordamiento de la violencia que no busca la justicia sino demostrar ante el entorno social la capacidad y el rigor del individuo de preservar su honra.

El hecho de que las víctimas emisarias sean criados principalmente, creo yo, puede explicarse por el hecho de que estos personajes sean prescindibles en términos dramáticos. Así como en la *comedia* reflejan cada acción de sus amos, son casi su sombra, también sufren las consecuencias de los actos de éstos ya sea a la par o en lugar de ellos. En términos dramáticos la muerte de un criado permite lograr un estremecimiento en el público sin que ello signifique la eliminación de las partes en conflicto. Cuando Busto Tabera en *La Estrella de Sevilla* cuelga a la esclava traidora y la exhibe en un lugar público el dramaturgo logra un efecto significativo en el público pero ello sólo aumenta la tensión entre los antagonistas, el rey y el vasallo ofendido. Así como en la novela de aventuras la muerte de un personaje secundario puede introducir un matiz de duelo a la narración sin eliminar su motor principal, del mismo modo en el teatro una venganza contra una víctima emisaria puede aumentar la tensión en una trama sin aniquilar a sus actores principales. Quizá, además esto

revele también un menosprecio de la servidumbre como grupo social (son reiterados los discursos acerca de la codicia que los hace poco confiables a sus amos), por lo que la recurrencia de su muerte como víctimas emisarias puede conllevar un discurso discriminatorio basado en una supuesta deslealtad característica de la servidumbre.

Por último, hay numerosas víctimas que mueren por ofensas no cometidas sino por ideas gestadas en la mente del victimario. Don Alonso, en *El caballero de Olmedo*, es el ejemplo perfecto de ello. Para don Rodrigo, don Alonso representa todo lo que él no es y desea: no sólo obtiene el amor de Inés sino también la fama. El hecho de que don Alonso salve a don Rodrigo en la plaza ante los ojos de su comunidad y de la jerarquía de poder, no significa para él un acto de generosidad y valentía sino una humillación insoportable, ya que muestra al otro como el apto, en contraste con él. No se puede decir que el caballero de Olmedo haya agredido activamente al ofendido; al contrario, lo ha librado de un gran peligro. Sin embargo, en la mente del agraviado el hecho de sentirse opacado de manera tan apabullante por una sola persona resulta intolerable, y por lo tanto es indispensable para él darle muerte a esa persona.

La venganza de don Rodrigo es totalmente condenada por su entorno social, en primera instancia, porque resulta totalmente injustificable (no hay una ofensa previa que la legitime). Resulta todavía más grave porque, al haberle salvado la vida previamente don Alonso, le correspondería a don Rodrigo una respuesta de gratitud y no de traición. Lope elige representar esta situación con el agravante de la transgresión de los códigos más básicos de la caballerosidad para ilustrar el problema de las diferencias en la percepción: mientras don Rodrigo cree preservar su propia valía al eliminar al personaje que le hace sombra, su sociedad percibe su venganza como un crimen atroz, digno de ser castigado con severidad.

Al percatarnos de que hay diferentes tipos de víctimas, podemos concluir que la venganza, como se ilustra en este tipo de teatro, no tiene un objetivo claro de justicia sino más bien de liberación de impulsos agresivos. No discrimina entre

responsables y no responsables, sino sólo por el estatus de un agresor determinado. Por otra parte, la venganza no es siempre un acto defensivo sino también puede constituir una agresión inicial (cuando menos fuera de la percepción de quien venga una ofensa subjetiva), y en este caso puede hacerse acreedora a un castigo.

#### **4.4 Una terna compleja: venganza, justicia y poder**

##### **4.1 La venganza y el poder**

La venganza es un mecanismo detonado y determinado por las relaciones de poder. Ejercer la violencia contra alguien es un modo de imponerse ante él. La venganza es una agresión de respuesta, así sea la primera una agresión imaginaria, y así constituye un medio de afirmar la voluntad propia ante otra que se le opone. De este modo, si las acciones de los demás perturban nuestro bienestar, nuestros deseos, o simplemente la imagen que tenemos de nosotros mismos, por medio de la agresión creemos defender nuestra capacidad de cambiar el curso de los acontecimientos por uno más favorable hacia nosotros. La venganza es una manifestación de nuestro anhelo de poder. Pero en una sociedad estratificada, como la española del siglo XVII (o como la nuestra, para el caso), las fuerzas en conflicto no son equivalentes: se impone el hombre sobre la mujer, el noble sobre el labriego, el rey sobre el noble. Así, la violencia constituye el medio por excelencia para hacer que los otros hagan nuestra voluntad, y cada quien utilizará los recursos que tenga a la mano para imponerla.

Es evidente que quien dispone de más recursos para hacer cumplir su voluntad es el gobernante. En el esquema de la monarquía absoluta, el poder del Rey está por encima de todos e incluso por encima de las leyes:

The distinguishing characteristics of a Power which is sovereign are: its possession of a legislative authority; its capacity to alter as it pleases its subjects's rules of behaviour, while recasting at its own convenience the rules which determine its

own; and, while it legislates for others, to be itself above the laws, *legibus solutus*, absolute<sup>117</sup>.

Su potestad, por lo tanto, conlleva la capacidad de fabricar y modificar las normas de conducta que rigen a la colectividad. Ya sea que la concepción de soberanía que se tenga sea divina o popular, el monarca es depositario de ésta y por lo tanto se le confía también la voluntad de los súbditos, además de que se espera que cumpla la voluntad de Dios.

La lógica de la concentración del poder en la persona del monarca consiste en la necesidad de aglutinar la obediencia de la totalidad de la comunidad para procurar el orden y la justicia en ella. El problema radica en que un sistema judicial sólo puede funcionar sin que se desencadene una violencia incontrolable si hay un poder superior a las fuerzas involucradas en el conflicto. Sólo un Estado fuerte permite la administración de una violencia sin que ésta se difunda por el resto de la sociedad, y por lo tanto se puede dar el caso de que sea sólo el poder el que rijas los criterios de la “justicia”, y no el criterio de la equidad. El poder ilimitado que se otorga al monarca da la posibilidad de que éste satisfaga su voluntad propia sin reparar en el bienestar del resto. El peligro consiste en que los súbditos no disponen –en los hechos– de los medios para exigir que el soberano cumpla con su deber. Éste, al representar la voluntad divina y el principio ordenador de la sociedad, es incuestionable.

Así vemos que, si el gobernante ejerce la violencia para administrar la justicia, entonces la venganza no es un medio permitido a los súbditos, ya que se cede a la persona del rey –y así al Estado– la capacidad de compensar a quien ha sufrido un daño y de castigar a quien lo ha infligido, de modo que la violencia se aplique ordenadamente en nombre de la colectividad. Por el contrario, si el poderoso utiliza la violencia para resolver conflictos personales y no para garantizar la

---

<sup>117</sup> Bertrand de Jouvenel, *On Power: The Natural History of its Growth*, Liberty Fund, Indianapolis, 1993, p. 31.

seguridad y el bienestar de sus gobernados, entonces la venganza queda amparada por la estructura de poder y la justicia queda proscrita del orden establecido.

El soberano puede, en ocasiones, ejecutar una venganza al tiempo que aplica la justicia; sólo queda exento de las venganzas por deshonra quien ostenta el poder o quien lo hereda –ni el rey ni su sucesor son sujetos de derecho–; aquél que gobierna es quien determina las leyes y por lo tanto a qué ofensas corresponde un “castigo” como retribución. Por lo tanto, las obras en las que se involucra a un poderoso ya sea como ofensor, como la parte agraviada, o como instancia procuradora de justicia, la venganza se ve sujeta a una serie de salvedades, a partir de las cuales se cuestiona la validez de ese poder. Tal es el caso de *La Estrella de Sevilla*, en la que el soberano, al deshonrar, pierde la propia honra y por lo tanto su dignidad como representante de una institución sagrada, o el de *La locura por la honra*, donde es el príncipe heredero quien atenta contra la honra de uno de sus vasallos y queda impune, a diferencia de la mujer a la cual seduce (la cual no sólo pierde la honra sino también la vida). En las obras de Lope encontramos casos tanto de reyes justicieros que aplican castigos legítimos como de gobernantes egoístas que utilizan su poder para satisfacer sus caprichos sin reparar en los acuerdos sociales que les otorgan el poder de que gozan. De este modo, los gobernantes, al vengarse, muestran aspectos del poder que no son evidentes por darse por sentado, como lo que implican los privilegios reales, y al ser mostrado lo anterior surge la pregunta de si los privilegios tienen una justificación sólida dado el proceder de los gobernantes.

Primero examinemos una obra en la que el Rey encarna la justicia tanto social como personal: *El mejor alcalde el rey*. Al igual que en *Peribáñez y Fuenteovejuna*, la restauración del orden se da gracias a la intervención directa del soberano, pero mientras en las obras citadas de “honor villano” la justicia se toma por mano propia y el papel del rey consiste en legitimar el acto, en *El mejor alcalde, el rey* es el monarca personalmente quien se encarga de castigar al infractor. La figura real, en esta pieza, encarna literalmente la justicia y el orden:

Entre las varias funciones que desempeña el monarca del teatro del Siglo de Oro, ninguna reúne tanta importancia como la administración de la justicia. Considerada el deber fundamental del rey, la aplicación de la justicia llega a definir la realidad misma del soberano<sup>118</sup>.

En *El mejor alcalde, el rey* el poder absoluto del monarca se justifica a partir de su deber de dirimir conflictos, castigar los crímenes, premiar a quienes se destacan en el cumplimiento de sus obligaciones. A diferencia de los señores con encomiendas, a quienes se caracteriza como sujetos a las pasiones y debilidades de los hombres comunes, el rey aparece casi como un ser sobrenatural, exclusivamente en cuanto gobernante y representante de Dios. La institución real es idealizada como capaz de procurar lo que es justo a cada uno de sus súbditos, así se trate de un simple labrador, lo cual no sólo es expresión de una propaganda política determinada, sino también de una necesidad teatral:

[E]s importante señalar [...] primero, la insistencia de la comedia en representar la potestad regia en términos de una monarquía absoluta cuya autoridad es universalmente reconocida, en vez de reflejar la realidad histórica. Que la monarquía nunca llegó a sentar totalmente su control sobre los territorios de la península y que más tarde tuvo que compartir su poder con al élite sociopolítica; y segundo, la utilización exclusiva del concepto del juicio salomónico en lugar de la compleja estructura judicial en vigencia que representa la verdadera estructura de poder en tiempos de Lope<sup>119</sup>.

Es decir, el “juicio salomónico” fue un recurso de la *comedia* para darle una forma teatral representable a la impartición de la justicia. La complejidad de los procesos judiciales contemporáneos no hubiera funcionado dentro del espectáculo dramático y del dinamismo que éste exigía. Por otra parte, la figura del rey justiciero resulta mucho más atractiva, como elemento concentrador de poder y virtud, que una serie de instancias en las que tales conceptos se perderían de vista y perderían fuerza al no adscribirse a una sola entidad apabullante.

<sup>118</sup> Frank P. Casa, “Justicia y poder en *El mejor alcalde, el rey*”, en Ysla Campbell (ed.), *El escritor y la escena II, actas del II congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1993, p. 125.

<sup>119</sup> *Ibid.*, p. 126.

El rey Alfonso aparece sólo en el contexto de asuntos de gobierno: audiencias, recuentos de conquistas, la excursión a Galicia para hacer cumplir su ley. Contrasta con esta caracterización la de don Tello, el cual aparece interactuando con sus vasallos, con su hermana, y al parecer en un principio es un buen señor:

Sancho. ¡Cierto que en don Tello vi  
un señor todo perfeto;  
porque en quitándole el dar,  
con que a Dios es parecido,  
no es señor; que haberlo sido  
se muestra en dar y en honrar.  
Y pues Dios su gran valor  
quiere que dando se entienda,  
sin dar ni honrar no pretenda  
ningún señor ser señor.

(*El mejor alcalde, el rey*, I, p. 479).

Al abrir la obra, entonces, Don Tello se caracteriza por su generosidad. No es sino hasta que se apasiona por Elvira cuando olvida sus deberes no sólo con sus vasallos sino hasta con la máxima autoridad, el rey. De modo que el noble es susceptible de ser corrompido en determinadas circunstancias, mientras que el rey se muestra como perteneciente a otra esfera, la de la justicia divina. Don Tello no es condenable en un principio, sino que va cayendo poco a poco en el desacato de sus deberes como gobernante y, a final de cuentas, como gobernado. En esta pieza de Lope el orden y la justicia emanan del monarca mientras que el poder sin normas lo ejerce el noble: ante el abuso que significa el rapto de Elvira, Sancho recurre a la autoridad superior, por lo que se delinea un conflicto de poderes, el real y el de los nobles. A la complejidad del sistema de impartición de justicia, que no está representado en las obras de Lope, se suma la cuestión de los señoríos, que sí aparece en ellas como generador de tensiones:

La posesión de territorios bajo la autoridad del noble surge ya sea por medio de estas concesiones reales o como consecuencia de una conquista directa por parte de un caballero.<sup>120</sup>

Aunque los nobles crean y quieran conservar plena potestad en sus territorios, la monarquía los engloba dentro de su poder. La mentalidad que

caracteriza a don Tello es la del señor feudal, y como tal se opone al sistema de la monarquía absoluta, representada por el rey justiciero. Este choque se manifiesta claramente en la reacción de don Tello al recibir la carta en la que el rey le ordena devolver a Elvira:

D. TELLO. Villano, si os he quitado  
esa mujer, soy quien soy,  
y aquí reino en lo que mando,  
como el rey en su Castilla;  
que no deben mis pasados  
a los suyos esta tierra;  
que a los moros la ganaron

(*El mejor alcalde, el rey*, II, p.491)

Don Tello clama soberanía sobre sus posesiones, por lo que dos autoridades distintas se arrojan derecho sobre este caso. De las dos autoridades, se representa a la monarquía como la legítima, y tal legitimidad se basa en el concepto de la justicia. El rey protege hasta a un labrador cualquiera, mientras que el señor pierde toda noción del deber ante un apetito sexual:

DON TELLO. Después que della me canse,  
podrá ese rústico necio  
casarse; que yo daré  
ganado, hacienda y dinero  
con que viva, que es arbitrio  
de muchos, como lo vemos  
en el mundo. Finalmente,  
yo soy poderoso, y quiero,  
pues este hombre no es casado,  
valerme de lo que puedo.  
Las máscaras os poned.

(*El mejor alcalde, el rey*, I, p.481)

De este modo, mientras don Tello hace uso de su poder para su satisfacción propia y en contra de los más débiles, el rey sólo hace uso de éste en la medida en que es necesario. Por tal motivo primero envía una carta que no conlleva punición para don Tello. Ante el desacato de su ley, procede a aplicar en persona el castigo riguroso del desenlace. Tanto la clemencia inicial como el rigor que le sigue son dos facetas de la justicia que el rey procura distribuir:

REY. Cuando pierde de su punto  
 la justicia, no se acierta  
 en admitir la piedad.  
 Divinas y humanas letras  
 dan ejemplos: es traidor  
 todo hombre que no respeta  
 a su rey, y que habla mal  
 de su persona en ausencia.

(*El mejor alcalde, el rey* III, p. 500)

El rey representa la figura humana del juez, y como tal lo consideran sus súbditos: Sancho se refiere a él como “supremo juez /para deshacer agravios” (II,13). La venganza como modo de retribución personal queda proscrita para validar el castigo, una sanción validada no sólo por el orden civil sino también por el de Dios. De las repetidas tentativas que Sancho tiene de enfrentarse abiertamente contra don Tello, lo disuade Nuño, argumentando que lo correcto es acudir a la autoridad para que ésta salde cuentas. El vasallo leal se pliega a la autoridad pertinente, mientras que el vasallo rebelde, don Tello, se venga de Elvira (al violarla) sin reparar ni en el respeto que debe a sus vasallos, ni en la voluntad del rey. La violación de Elvira en *El mejor alcalde, el rey* es también un desacato a una orden expresa del monarca, una insubordinación, y por lo tanto no afecta sólo a las víctimas directas de la deshonra sino también es un agravio evidente en contra del rey. El poder de don Tello entonces no sólo transgrede la justicia sino que violenta a aquél que sí la representa (ya que el poder se fundamenta en la impartición de justicia, y a falta de ésta se torna ilegítimo). Como apunta Casa: “El rey que no puede o no quiere hacer justicia... se convierte en un *rex inutilis* quien además de poner en peligro a su reino puede encaminarse a la tiranía”<sup>121</sup>. Lo que se proclama en esta pieza de Lope es la conveniencia del poder de la monarquía en contraste con el de sus rivales de la nobleza, así como procuración de la justicia por medios institucionalizados como única vía para la violencia distributiva. El rey encarna y simboliza esta justicia, la cual invalida la venganza personal como medio de compensación de las ofensas. En esta pieza de Lope se pide la adhesión y confianza absolutas a la institución

<sup>121</sup> Frank P. Casa, *op. cit.*, p. 125.

monárquica, y se la representa como digna de tal confianza. La venganza queda incorporada al acto justiciero: en la sanción del rey están implícitas las venganzas tanto de los labradores por la deshonra y el abuso que han sufrido, como la venganza del rey contra el vasallo rebelde. Incluso se sugiere un enfrentamiento personal entre el rey y el vasallo en el hecho de que sea él personalmente quien se encargue de castigarlo. Al hacerlo el rey demuestra su superioridad en la escala de poder y hace sufrir al vasallo las consecuencias de su altanería. Incluso hay cierta arrogancia en el momento de la aprehensión de don Tello: “Villano, por mi corona / que os he de hacer respetar / cartas del rey” (III,18), de modo que lo personal no queda excluido del acto justiciero. En *El mejor alcalde, el rey* la justicia se representa en su papel de suplantadora de las represalias individuales (de modo que se intercambia la desordenada producción de violencia por un solo acto violento orientado hacia un orden común). Aún así, la venganza no es suplantada por completo sino que se integra al Estado, y según la convención teatral al criterio de una sola persona que representa tanto al orden divino como al civil. El poder, en este caso, se justifica al cumplir su papel de principio ordenador y de integrador de las voluntades personales hacia un arreglo conveniente para la mayoría. Lo personal queda subordinado a lo colectivo; la venganza es un aspecto secundario de la justicia, y el poderoso es el único capaz de ejercerla, y sólo bajo el principio del bien común.

Pero así como el poder puede ser el agente de venganzas justas, hay casos en que una venganza justa (merecida) no se lleva a cabo debido a la intangibilidad del monarca, a su condición excepcional dentro de las leyes que rigen al resto de los hombres y mujeres. En *La locura por la honra*, tenemos una pieza en la que el rey y su heredero son una fuente de conflicto para sus súbditos, y éstos no son capaces de retribuir el daño inflingido debido a los privilegios que conlleva su posición. Hasta el momento en que el esposo ofendido mata a la mujer adúltera, la pieza es un típico drama de honor<sup>122</sup>. A partir de ese momento se desarrolla la problemática de la

<sup>122</sup> An honor play is a play in which the dramatic interest centers upon the dishonor suffered by the protagonist as the result of the actions of the leading female character, or those of the antagonist, or

lógica del poder enfrentada con la lógica de la honra. El vencedor pierde la cordura a raíz de la revancha que toma contra de su esposa, y que no puede completar según exige su deshonor porque el seductor es el Delfín:

CONDE. El Príncipe está delante  
 deste delito agresor,  
 con cuya muerte mi honor  
 queda libre y arrogante;  
 pero, [...]   
 el Príncipe se ha de ir  
 que no sé yo que haya ley  
 de honor que el hijo del rey  
 deba por ella morir.

(*La locura por la honra*, II, p. 309)<sup>123</sup>

Ante el heredero del trono, la pérdida de la honra del vasallo pierde relevancia, y para este último es preferible perderla a dejar al reino francés sin heredero. Hasta este momento la obra ha seguido el esquema típico del drama de honor, en que el adulterio de la mujer se castiga con lujo de crueldad en el escenario. Ella misma, al ser sorprendida en pleno acto deshonoroso, pide la muerte a manos del lacayo por no considerarse digna siquiera de morir a manos del esposo ofendido:

FLORDELÍS. A un desengaño tan claro,  
 bien es que os den  
 mis propias manos el cuello ;  
 [...]   
 No me matéis vos,  
 porque sangre tenéis  
 que puede ser que se ofenda.

(*La locura por la honra*, II, p. 308)

En contraste con el poderoso involucrado, la mujer sorprendida en evidencia asume su responsabilidad e incluso justifica y aprueba su propia muerte –a la cual equivale la deshonor–. El amante, por el contrario, comienza por declarar su condición excepcional para intentar salvar la vida. Sus palabras al ser descubierto por el conde

---

both, and upon the efforts of the protagonist to recover his lost honor; its characteristic progression is from honor to dishonor to honor once again. Matthew Stroud, *The Honor Plays of Lope de Vega*, Harvard University Press, Cambridge Massachusetts and London, 1977, p.59.

<sup>123</sup> Todas las referencias a esta obra están tomadas de Lope de Vega, *Obras, publicadas por la Real Academia de la Lengua Española*, tomo II, Madrid, 1930.



injustificada de las leyes que rigen al resto de la comunidad. La imagen del dios enajenado de los mortales equivale a la actitud del monarca y el heredero para con sus súbditos. La locura de la víctima produce una serie de metáforas acerca del poder y la sumisión que revela el absurdo de los privilegios del poder cuando no conllevan deberes. Por otro lado, se denuncia también el absurdo de convenciones sociales como la necesidad de resguardar la honra por encima de cualquier otra prioridad:

CONDE. Ahora bien; averigüese mi exceso,  
póngase el pleito, póngase en buenhora,  
la honra vale más que todo el seso.  
Fórmese tribunal; presida agora  
la ley del mundo, ley cuyos errores  
el ciego proceder humano adora

*(La locura por la honra, II, p. 314)*

Hay una oposición abierta a la honra como valor absoluto, pero esta oposición sólo puede darse en boca de un loco, alguien cuya voz no ha de tomarse en serio, ya que de otro modo significaría una subversión demasiado desestabilizadora. Tenemos entonces elementos que apuntan claramente hacia la interpretación de los hechos ocurridos como injustos, ya que hay una clara falta de respeto por parte de los poderosos, y no hay posibilidad de venganza ni retribución alguna por ocupar una posición privilegiada. La correspondencia entre una actuación valerosa por parte del súbdito y la gratitud del soberano no se efectúa debido al proceder del rey: la queja de Balduino, padre de Flordelis, con respecto a la inconveniencia del matrimonio concertado por el rey, cuando exclama “que al Rey le di / mil vitorias, y él a mí / este triste casamiento<sup>124</sup>” es un ejemplo de ello. Balduino no obtiene honores sino la desgracia de una hija muerta. Otro elemento que revela el desequilibrio entre acciones y retribuciones es la muerte de los dos criados inocentes, por el simple hecho de haber presenciado la deshonra del conde, mientras que el perpetrador de ésta se salva por su estatus especial. Las implicaciones de esto no son sólo respecto a

<sup>124</sup> La protesta reaparece en el tercer acto, cuando Balduino se dirige al rey de este modo: “Satisfecho estoy, señor, / de vuestro valor divino. / Pero, ¿qué pudo moveros / a casar mi hija así”

la arbitrariedad de las normas sociales sacrosantas –tanto la honra como la intangibilidad de la persona real–, sino que señalan las prerrogativas del poder no como las condiciones necesarias para el establecimiento de un orden armónico, sino como causa de abusos.

El origen del conflicto dramático, desde el inicio de la pieza, se debe a una ingratitud del rey, el matrimonio forzado de Floraberto con Flordelis, que conlleva un error de gobierno. Se puede suponer que ello se debe a que tiene otras pretensiones para sus propios hijos, y que estas obedecen a razones de Estado. Sin embargo, su proceder parece más bien producto del capricho, ya que a final de cuentas termina por casar a sus hijos con el conde y su hermana. Es decir, el matrimonio del delfín con la hermana de Floraberto, concertado al cierre de la obra, no resulta menos forzado que el concertado al inicio de ésta. Además resulta irónico el que el rey haga a final de cuentas lo que pudo haber hecho desde el inicio, ahorrando así sangre y sufrimiento a sus gobernados.

En *La locura por la honra* se exponen las complejidades del sistema de los valores consagrados, aunque a primera vista pueda parecer una simple afirmación de tales valores. Las exclamaciones en que Balduino aprueba el asesinato de su hija son tan reveladoras del absurdo de ciertos procederes sociales como el repertorio de casos de injusticia ofrecido por los discursos delirantes del conde: la locura por la honra se refiere tanto a una locura causada por la incapacidad de defender la propia honra como a la honra llevada a un extremo insensato. El lapso en que el conde pierde la cordura sirve para romper la al parecer monolítica cohesión de un orden social cuestionable; es un paréntesis en lo que sería el devenir ordinario de los acontecimientos, de este modo se reconoce una clara limitación al albedrío de los seres humanos. Esta limitación consiste en estar sometido a un orden social que coarta libertades sin resultar beneficioso para la mayoría de sus miembros. La venganza irrealizable es la evidencia de ello; por más que el príncipe haya atentado contra la dignidad del súbdito, éste último se ve obligado a respetar la integridad del que está destinado a gobernar.

En *La locura por la honra* vemos un rey que no toma en cuenta en sus decisiones los deseos ni de sus súbditos ni de sus propios hijos, además de un príncipe que persigue sus deseos a pesar del bienestar de su vasallo. Sin embargo, su interferencia en la vida de los personajes se debe a una falta de sensibilidad que se resuelve en el desenlace de la pieza, y no a una acción deliberada y falta de escrúpulos. Donde sí aparece un monarca que utiliza sus atribuciones para cometer infracciones y crímenes impunemente es en *La Estrella de Sevilla*. Mientras que en *El mejor alcalde, el rey*, el soberano es el ejecutor de una venganza justa en nombre de sus súbditos, en *La Estrella de Sevilla* ejecuta una venganza personal que contradice los principios del orden social. Si por un lado se muestra una institución que hace buen uso de sus privilegios, por otro se muestra una clara desviación de los deberes hacia el abuso del poder. En *La Estrella de Sevilla* es el rey mismo quien se empeña en deshonorar a un vasallo, y utiliza sus atribuciones como soberano para ejecutar una venganza secreta. Si su condición de rey se basa en la facultad y deber reales de distribuir la justicia, el rey en esta pieza es no sólo *rex inutilis* sino un tirano:

En *La Estrella de Sevilla* se presenta, básicamente, el enfrentamiento dialéctico entre estas dos concepciones de poder real: la sagrada del vasallo y la cínica del señor. Este enfrentamiento es gradualmente desarrollado por el dramaturgo en una serie de juegos rituales mediante los cuales el poder manipula, atrapa y destruye al vasallo, usando para ello las máscaras del honor, de la lealtad y de la justicia<sup>125</sup>.

Mientras que el rey don Alfonso en *El mejor alcalde* representa la justicia divina y humana, y la confianza de sus vasallos no queda defraudada en el transcurso de la pieza teatral, en *La Estrella* se maneja un doble código; los vasallos respetan y creen en el monarca mientras que éste utiliza los conceptos centrales de esta concepción para lograr sus propósitos egoístas, siendo el peor la venganza secreta que toma contra Busto Tabera por haber defendido su honor. Francisco Ruiz Ramón se

<sup>125</sup> Christine M. E. Bridges, "Las máscaras del poder" en Ysla Campbell (ed.), *El escritor y la escena II, actas del II congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1993, pp.105-114.

pregunta qué es más importante para Lope en esta obra, si “la lección injusta que él ha convertido en drama, en pieza teatral, o la palabra de los personajes”<sup>126</sup>. Aunque no estemos en posición de decidirlo de forma definitiva, es claro que se muestra un caso en que la intangibilidad de la persona real resulta del todo injusta y absurda. La institución en sí no se cuestiona, como apunta Bridges:

A pesar de que la obra proyecta una imagen negativa del Rey, el autor no cuestiona en modo alguno la monarquía como institución, ni el carácter sagrado del Rey. Más que presentar una visión crítica, el autor invita al espectador a contemplar a este último siguiendo el modelo bíblico del Rey David en sus tres fases: rey pecador, rey arrepentido, y consecuentemente, rey restaurado a la gracia divina. De esta forma la institución que ostenta el poder “por la gracia de Dios se revela como superior y trascendente al individuo que la encarna y aun a la misma sociedad”<sup>127</sup>

Sin embargo es claro que la *La estrella de Sevilla* no busca el mismo efecto que una pieza como *El mejor alcalde, el rey*. Del monarca que ejerce la violencia según un código común y con el fin de preservar el orden, se pasa a otro que la ejerce transgrediendo las leyes y a sabiendas de que su estatus lo exime de pagar por ello:

BUSTO. Pasa, cualquiera que seas,  
y otra vez al rey no infames,  
ni el rey, villano, te llames  
cuando haces hazafias feas.  
Mira que el rey, mi señor,  
del Africa horror y espanto,  
es cristianísimo y santo,  
y ofendes tanto valor

(*La Estrella de Sevilla*, II, p. 551)

Es reveladora la disociación que el vasallo hace de la persona real y el hombre que encuentra en su casa; así muestra que, en teoría, la institución real y una persona que infringe las leyes esenciales de esta sociedad son fundamentalmente incompatibles. Aunque no se cuestione abiertamente la institución de la monarquía, se representa un caso en que el monarca es generador de violencia y caos. En vez de que el poder sirva para mantener el orden y la concordia, sirve para proteger a un criminal. Su venganza es secreta porque va en contra de todo lo que representa el monarca. El rey

<sup>126</sup> Citado por Christine M. E. Bridges, *op. cit.*, p. 113.

<sup>127</sup> *Ibid.*, p. 107.

es capaz de ordenar como orden de Estado una venganza personal, y de obligar a un vasallo a cometer un crimen a pesar suyo, bajo pena de deshonra y traición:

SANCHO. [Lee el papel del rey]  
 «Al que muerte habéis de dar  
 es, Sancho, a Busto Tabera.»  
 ¡Perdido soy! ¿Qué he de hacer?  
 Que al rey la palabra he dado...  
 Habré de matarle osado,  
 y a su hermana he de perder...

(*La Estrella de Sevilla*, II, p. 557)

Este rey atrapa a Sancho Ortiz entre el deber ineluctable hacia el rey y el amor a Estrella y a Busto Tabera. Ortiz opta por el honor y la infelicidad, lo cual establece el contraste más pronunciado con el cinismo del rey, quien es el único que no se apega a este código. La vileza de los actos del rey queda resaltada al ser el único que no antepone el deber público a sus deseos personales. A través de la obra se enfatiza la integridad de los vasallos en contraste con la duplicidad del gobernante; incluso éste llega a sentirse avergonzado por la intachable actitud tanto de Busto Tabera como de los sevillanos en general:

BUSTO. Sólo quiero (y la razón  
 y la justicia lo quieren)  
 darles a los que sirvieren  
 debida satisfacción.  
 REY. Basta; que me avergonzáis  
 con vuestros buenos consejos. ( I.5)

[. . . .]

D. PEDRO. Como a vasallo nos manda;  
 mas como alcalde mayores  
 no pidas injustas causas;  
 que aquello es estar sin ellas,  
 y aquesto es estar con varas,  
 y el cabildo de Sevilla es quien es.

REY. Bueno está. Basta;  
 que todos me avergonzáis. (III.16)

Es a partir de estas demostraciones de rectitud que el rey se ve obligado a confesar su crimen y a aceptar las consecuencias. Según Christine M. Bridges, esta progresiva adquisición de conciencia como gobernante cumple la función de rehabilitar la institución, no la persona que ya ha cometido demasiadas infracciones:

Si la obra concluyera con el asesinato de Busto Tabera, víctima del capricho irresponsable del Rey, la catarsis estaría propiciada por el horror del público ante el abuso criminal del poder, cuestionando su legalidad. Es por eso que en el desarrollo de la acción dramática que nos conduce al final, el dramaturgo rehabilita la figura del poder, mediante un proceso de clarificación racional de conciencia, transformándolo —enmascarándolo— de protagonista del crimen en personaje agonista<sup>128</sup>.

Aunque no se condene al rey don Sancho una vez que ha confesado el asesinato de Busto Tabera, lo que todos los personajes respetan es el sistema monárquico sagrado, más allá de las acciones del monarca en sí o los sentimientos personales de cada uno de ellos. En *La Estrella de Sevilla* vemos un mundo en el que el monarca ejerce la venganza como transgresión, no como retribución encaminada a asegurar el cumplimiento de las leyes. Esto supone la imposición de una voluntad individual sobre el orden social, y por lo tanto un ejercicio del poder divorciado de la impartición de justicia. Quienes aseguran la continuidad del orden son los súbditos y no el soberano, y sólo gracias a que ellos absorben el costo de las acciones del monarca es posible que en el desenlace se restituya la armonía.

El hecho de que se represente la venganza ejercida con alevosía y ventaja por un poderoso supone una visión crítica de los supuestos de la soberanía concentrada en una sola persona. Aunque la duda de Ruiz Ramón sea pertinente (ver ref. 131), creo que se puede percibir una postura crítica aunque ésta no se exprese abiertamente en los parlamentos. Hemos de tomar en cuenta que la pieza teatral es todo lo que se ve en el escenario y no sólo lo que los personajes dicen. Aunque en sus parlamentos nunca se cuestione la validez de las instituciones, en obras como *La Estrella* sí se representan las instituciones políticas de una manera problemática. El arte de Lope no es un arte abiertamente crítico de éstas, como tampoco lo es de simple afirmación o propaganda del sistema monárquico.

Vemos así que no hay una ideología unitaria a este respecto en el teatro de Lope; hay toda una gama que va desde la adhesión y la propaganda hasta el

---

<sup>128</sup> *Ibid.*, p. 112.

cuestionamiento, nunca abierto, pero sí bastante efectivo. En las tres obras analizadas para esclarecer la relación entre venganza y poder, la venganza aparece, primero, encausada a un orden preestablecido y respetado por todos; segundo, obstaculizada por el estatus excepcional del poderoso; y tercero, como franca venganza personal, fuera de la ley, y además impune. Si las dos últimas no suponen al menos una duda acerca de la monarquía absoluta y del ejercicio irrestricto del poder que posibilita, entonces tendríamos que suponer que toda condena debe ser proclamada para serlo.

#### **4.4.2 La venganza y la justicia**

Por medio de la venganza creemos hacer justicia. Ello se debe a que la venganza, de hecho, fue nuestro primer mecanismo judicial, pero al desarrollarse el Estado como monopolizador de la violencia, ésta pasó a ser una transgresión, un delito. Así, venganza y justicia han estado asociadas a lo largo de la historia en una relación a veces armónica, a veces antagónica: por una parte, la venganza sigue siendo una costumbre arraigada de respuesta a la agresión, por otra es una violación a la ley. Dentro de los sistemas judiciales la venganza cumple una función de sucedáneo de la justicia, cuando el individuo considera que no se la procura la autoridad. Por otro lado, sobrevive el impulso de responder de forma violenta a las agresiones que recibimos, aun cuando se esté cometiendo un crimen, cuando nuestro proceder esté conscientemente proscrito por los regímenes legales en que vivimos. Es decir, la venganza es a vez un medio por el que buscamos establecer un orden equitativo por nosotros mismos, y una actividad claramente prohibida por el orden legal al cual, al menos en teoría, nos hemos suscrito al vivir bajo una autoridad estatal. Así, aunque tanto la venganza como la justicia sean formas de respuesta a la generación de violencia, una diferencia fundamental entre ellas, no obstante, consiste en que la venganza constituye un tipo de violencia que, más que proporcionar alguna solución a los agravios, tiende a multiplicarse en respuestas recíprocas. La justicia hace uso

de la violencia para su cumplimiento, sí, pero por medios tales que logra evitar su desbordamiento.

René Girard habla de varias formas de canalizar la violencia tanto en las sociedades “primitivas” como en las “civilizadas”. Distingue entre unas y otras a partir de la manera como la limitan, las primeras por medio del sacrificio ritual, las segundas por medio de un sistema judicial<sup>129</sup>. La tesis de Girard afirma que, en el sacrificio ritual, la víctima es inmolada para evitar una mayor violencia entre los miembros de una comunidad. Se sustituye los objetos concretos de agresión que podrían surgir entre los elementos de un grupo social, por una víctima única y simbólica que da salida a la violencia de la colectividad sin dañarla<sup>130</sup>. Girard afirma que, aunque hoy en día estas prácticas nos parezcan absurdas e irracionales, constituyen un medio de prevención para que no se propague la violencia en una comunidad, sobre todo en los momentos de crisis. La práctica del sacrificio indica que la convivencia humana conlleva la generación de violencia, y por lo tanto requiere de medios para controlarla, que varían según el grupo social de que se trate.

La justicia, por otra parte, supone el mantenimiento de un orden equitativo en el cual a cada transgresión le corresponde un castigo proporcional. En los sistemas de las sociedades “civilizadas”, se ha asociado este concepto con la administración de la violencia, de modo que ésta se aplica a quien transgrede ciertas normas que, se piensa, permiten el bienestar de la comunidad. La violencia es ejercida sólo por el sistema judicial, el cual la monopoliza para evitar su propagación<sup>131</sup>. A diferencia de lo que sucede en el sacrificio, la víctima de la violencia debe ser culpable de la transgresión a unas normas preestablecidas de convivencia; por tal razón, afirma Girard, la justicia como la conocemos en nuestros días se apega más al principio de la venganza que los medios utilizados por las sociedades llamadas primitivas, ya que retribuye al agresor la violencia de forma imitativa en lugar de sacrificar a una

---

<sup>129</sup> *La violencia y lo sagrado*, Anagrama, Barcelona, 1983, p. 23.

<sup>130</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>131</sup> *Ibid.*, p. 29.

víctima inocente por medio de la cual se liberan las tensiones que podrían generar conflictos:

No existe, en el sistema penal, ningún principio de justicia que difiera realmente del principio de venganza. El mismo principio de la reciprocidad violenta, de la retribución, interviene en ambos casos. O bien este principio es justo y la justicia ya está presente en la venganza, o bien la justicia no existe en ningún lugar. [...] No hay ninguna diferencia de principio entre venganza privada y venganza pública, pero existe una diferencia enorme en el plano social: la venganza ya no es vengada; el proceso ha concluido; desaparece el peligro de escalada<sup>132</sup>.

Es decir, mientras que unas sociedades intentan disminuir la violencia entre sus miembros por medio de la violencia controlada y limitada a una víctima simbólica, otras buscan retribuir al transgresor del orden social el daño que ha causado. Tal es la diferencia entre el funcionamiento de las prácticas de sacrificio y los sistemas judiciales; los últimos intentan, además de restringir la violencia a un solo acto, inhibir al agente de descomposición social. En el sacrificio no se trata de encontrar y sancionar al germen del desorden, sino sólo de liberar los impulsos agresivos en un solo acto violento que borra la responsabilidad individual. Nuestras sociedades, regidas por sistemas judiciales, enfatizan esa responsabilidad y dirigen la violencia hacia quien comete un delito (al menos en principio); mientras que para las sociedades que utilizan el sacrificio, no es importante quién ha ejercido la violencia sino cómo extirparla del grupo. En la práctica del sacrificio no hay un principio de retribución, sino de sustitución, a partir del cual se reemplazan numerosas víctimas posibles por una única colectiva. Nuestra justicia implica la detección de un "culpable" y la aplicación de una pena correspondiente a su infracción. La diferencia de ésta con la venganza es, en realidad, únicamente que la finalidad de la justicia estatal es proporcionar seguridad y orden a la comunidad, mientras que la venganza, más que procurar la seguridad, libera la violencia de modo que propicia su continuación y escalada.

---

<sup>132</sup> *Ibid.*

Así vemos que estas dos categorías no son en realidad tan opuestas como hemos querido creer a partir del surgimiento de los sistemas judiciales. En realidad, ambas son mecanismos que funcionan a través de la retribución, de la reciprocidad<sup>133</sup>, pero mientras la venganza propicia la violencia generalizada, la justicia busca frenarla a partir de un acto de violencia ejemplar, conforme a unas leyes preestablecidas. Hacemos justicia por medio de un acto de venganza, pero para que la primera se cumpla, tiene que ser ejercida no por la parte agraviada sino por una instancia neutra que sea respetada por la totalidad de la comunidad. De ello resulta que lo que entendemos por justicia no sea tanto “dar a cada uno lo que le corresponde o pertenece” o “derecho, razón, equidad”<sup>134</sup> sino lo que el poder determine como tal. Según las conclusiones a que hemos llegado al analizar la relación entre el poder y la venganza, podemos afirmar que las leyes dictadas por un Estado y ejecutadas por su sistema judicial pueden no basarse realmente en un principio de equidad, y sin embargo hacerse cumplir por medio de una violencia incontestable. El hecho de que la justicia que conocemos dependa de un poder que se haga respetar por medio de la violencia, tiene como consecuencia que ésta constituya en ocasiones más la imposición brutal de un conjunto de reglas arbitrarias, o de una voluntad que encubre sus motivos detrás de valores supuestamente respetables, que el mantenimiento de un orden conveniente para el grupo social en cuestión. Pero además de la problemática de la justicia y el poder, está la relación entre venganza y justicia, que se podría definir como un parentesco contradictorio. Por una parte, la venganza frecuentemente tiene la intención de procurar la justicia, y la justicia, al funcionar por medio de una violencia distributiva, tiene mucho de venganza. El problema radica en que, si el Estado monopoliza el derecho a ejercer la violencia (con el fin de administrar la justicia), la venganza se transforma en una transgresión contra el orden establecido, es decir se

---

<sup>133</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>134</sup> *Diccionario de la Real Academia Española*, 21 edición, Espasa Calpe, Madrid, 1992, s. v. justicia.

vuelve un delito. Ambas concepciones coexisten superpuestas en la mentalidad de la sociedad representada en el teatro de Lope, por no añadir que en la nuestra también, y así la venganza aparece representada ya sea como sucedáneo de la justicia estatal, ya sea como transgresión del orden común, como delito.

En las obras de Lope se representa la relación entre la justicia y la venganza desde diferentes perspectivas, según la pieza teatral de que se trate. Mientras hay algunas en las que la justicia y el poder forman una mancuerna que desplaza a la venganza para mediar en los conflictos humanos, hay otras en que esta relación se torna cuando menos problemática y ambigua. Se podría decir incluso que hay un proceso en el que la relación entre el poder y la justicia va siendo cada vez menos estrecha, hasta divorciarse por completo uno de otro. Mientras que en piezas como *El mejor alcalde, el rey* el monarca efectivamente personifica la justicia, en obras posteriores como *La locura por la honra* (1610-1612) éste deja de ser el símbolo y ejecutor de la justicia para ser representado como una voluntad ineludible que puede ir en detrimento del bienestar de sus vasallos, en vez de retribuir a cada quien lo que merece según sus acciones. Por otra parte, la venganza representa tanto una alternativa válida para hacer justicia, por fuera del orden legal, como una transgresión grave a éste, y por lo tanto digna de sanción

Paradigma de la venganza como sucedáneo de la justicia lo constituye una obra como *Fuenteovejuna*. En ésta, Lope se cuida de representar la pérdida de legitimidad de una autoridad a causa de una reiterada transgresión de las leyes de su parte. La matanza del Comendador a manos del agente colectivo que es el pueblo de Fuenteovejuna representa una subversión parcial del orden, que no obstante pide el aval de la autoridad suprema, la del Rey. La venganza es reconocida como justa porque se representa a la víctima, el Comendador, como transgresor de las normas sociales que todos los demás agentes respetan. La justicia está del lado de los vengadores porque éstos respetan los pactos sociales en lo fundamental, aunque se reserven el derecho a desobedecer en caso de incumplimiento de la otra parte, la del gobernante. Aunque la soberanía del monarca permanezca intacta, no se da por

hecho el derecho de los nobles a gobernar si éstos no cumplen con sus deberes. Se representa, en la medida en que no resulte peligroso, la posibilidad de que el pueblo enarbole la bandera de la justicia y la cumpla por mano propia. En esta pieza la venganza es a un tiempo transgresión de las normas de obediencia (del labriego al noble) y procuración de justicia, ya que los labradores actúan en nombre del Rey, y por medio de la venganza se deshacen de un agente nocivo tanto para el monarca como para los vasallos.

El caso contrario lo representan las venganzas que, aunque estén respaldadas por el orden legal, no representan la justicia. Tal es el caso de *El Duque de Visco*, en donde la muerte del Duque es avalada por el poder del monarca, y sin embargo no tiene otra causa de la envidia que éste siente por el otro. La supuesta responsabilidad de la víctima como conspirador contra el rey es ficticia, y así la ejecución de un súbdito fiel constituye un acto plenamente injusto, aunque avalado por las facultades del monarca dentro del régimen legal representado.

Las obras mencionadas presentan la venganza más o menos claramente dentro de una línea de significado, ya sea como justicia ya sea como delito. Sin embargo, hay piezas en las que la venganza tiene una naturaleza ambivalente entre la justicia y el crimen. El caso de *El castigo sin venganza* es de los más reveladores en este sentido, ya que se aleja de ser una afirmación monolítica de la ideología monárquica propugnada en otras obras: la pieza, a mi parecer, es fundamentalmente ambigua y no permite extraer conclusiones tajantes acerca de las acciones representadas en ella. Empezando por el título, en mi opinión, Lope juega con los conceptos de lo personal y lo institucional al grado de que no se pueden deslindar uno de otro ámbito. Si se formula una hipótesis a favor del castigo, la pieza también permite que se sostenga una tesis a favor de la venganza, de modo que cada lectura admite una contraparte igualmente sustentable.

Lo anterior no quiere decir que no se pueda relacionar ciertas claves en una interpretación congruente que ilumine ciertos aspectos de esta obra tan compleja. Pongamos por caso, el hecho de que Lope inicie la pieza con una escena en que el

Duque aparezca en plena correría amorosa, desmitificado, incluso ridiculizado, ya indica que en esta ocasión se propone caracterizar al monarca de forma muy distinta a la del rey adusto y justiciero en *El mejor alcalde el rey*. Por lo tanto, se trata de un poder esta vez encarnado en un hombre con debilidades explícitas. Aunque el Duque como gobernante no sea blanco de crítica en los primeros dos actos de la pieza, su transformación posterior en hombre recatado y gobernante concienzudo<sup>135</sup> indica que sus faltas no eran sólo del orden moral sino también de negligencia en los asuntos de gobierno. No se le condena por completo, ya que se le caracteriza como diestro hombre de armas y paladín del Papa, pero se deja ver que adolece de falta de visión respecto a las consecuencias de sus actos como hombre y como dirigente de Ferrara. Tanto en el ámbito moral como en el político su comportamiento tiene consecuencias que darán motivo a la tragedia.

La sanción del desenlace, llamémosle castigo o venganza, es ejecutada por un hombre falible, no por la viva imagen de una institución sobrehumana. Aun aceptando que haya habido una auténtica conversión del gobernante a favor de sus deberes religiosos y políticos, quien ejecuta la ley ha sido responsable en la gestación de la ofensa que castiga. Críticos como T.E. May y Wilson niegan la autenticidad de la conversión del Duque y, por lo tanto, consideran que el “castigo” que aplica al final no es sino una farsa hipócrita más del Duque<sup>136</sup>. Lo importante, más que la veracidad o falsedad de la transformación del personaje es, a final de cuentas, que la ejecución de Federico y Casandra representa tanto una sanción por razones políticas (la suplantación del Duque en el lecho conyugal conlleva su suplantación como gobernante) como una venganza social (la deshonra) y, posiblemente, también personal. Estos distintos niveles implicados en el acto

<sup>135</sup> Señal de su transformación como gobernante es su atención inmediata a los memoriales que recibe al retorno de la campaña militar (acto III, v. 2467-2493).

<sup>136</sup> Citados por Antonio Carreño, “«La sangre / muere en las venas heladas»\_ «El castigo sin venganza» de Lope de Vega”, *En torno al teatro del siglo de oro. Actas de las Jornadas XII-XIII de Almería*, Instituto de Estudios Almerienses, Almería, 1996, p. 69.

violento del Duque representan una realidad compleja en la que las interpretaciones unívocas no pueden excluirse unas a otras.

Del mismo modo que el desenlace de *El castigo sin venganza* tiene múltiples facetas, el Duque se desdobra en ejecutor de la justicia de Dios, jefe de estado, libertino, padre y guerrero capaz de sufrir una regeneración espiritual. Éste no se caracteriza por un respeto estricto de las leyes divinas, al menos en un principio. Sin embargo, es su derecho y obligación castigar lo que se revela como una transgresión a los mandatos de Dios. En el orden divino esto se acepta sin problema, si se toma por sincera la conversión del Duque, ya que Dios perdona a quien peca si se arrepentimiento y regeneración. Pero no sucede lo mismo en el ámbito humano, donde no deja de parecer injusto que aplique una ley severa quien ha vivido la mayor parte de su vida permitiéndose infringir ciertos preceptos sagrados a su vez. El rey justiciero de *El mejor alcalde, el rey* impresiona favorablemente al aplicar un castigo riguroso al noble insubordinado, ya que hay una congruencia entre los preceptos con los que gobierna y con los que se rige a sí mismo. La impresión que causa el castigo implacable del Duque de Ferrara no nos satisface del mismo modo porque no se trata ya de una representación ideal, unitaria de un mundo ordenado, sino de una en que la complejidad de lo humano se inmiscuye incluso en las instituciones sagradas. No es posible asegurar si el Duque actúa sólo movido por su deber como representante de Dios y jefe de Estado, ni si alberga o no en realidad una voluntad vengativa al llevar a cabo su castigo. La crueldad del modo como lo realiza podría hacernos pensar que su proceder no carece de resentimiento, pero tiene razones suficientes para ejecutar a sus víctimas por motivos puramente políticos, o sociales exclusivamente.

El asesinato de Casandra y Federico es al mismo tiempo un castigo a Federico por haber infringido el mandamiento que prescribe honrar a padre y madre al cometer una forma de incesto, y una venganza contra ambos por haber incurrido en adulterio: al primero lo exige la ley divina, a la segunda una prescripción social no menos apremiante. La evidencia de que hay una venganza por deshonra implícita

en la sanción consiste en que se lleva a cabo en secreto para no ser reconocida como tal y, por lo tanto, duplicarse:

DUQUE. Seré padre y no marido,  
dando la justicia santa  
a un pecado sin vergüenza  
un castigo sin venganza.  
Esto disponen las leyes  
del honor, y que no haya  
publicidad en mi afrenta  
con que se doble mi infamia.

(*El castigo sin venganza*, III. v. 2846-2849)

En un primer nivel, la muerte de los adúlteros es un castigo en el sentido de que es una violencia ejercida para preservar la estabilidad en Ferrara —que era lo que buscaba el Duque en un principio al contraer matrimonio—; es la respuesta a una transgresión de las normas colectivas y no una ofensa personal. Pero como hay varios niveles de significado superpuestos en las acciones del Duque, no se puede negar la posibilidad de que detrás del castigo haya encubierta una revancha por deshonra.

Lo que se revela en este ‘caso ejemplar’ es que el mantenimiento de un orden tiene, en ocasiones, poco que ver con nuestra idea de justicia:

El castigo oficial que trama el Duque es político pero el que se representa y siguen los espectadores —dentro y fuera de las tablas— es social: el honor de un jefe de estado que exige silenciar la afrenta cometida en privado. La dialogía se establece, pues, a partir del epigramático título: un “castigo” que se aplica públicamente como transgresión política cuando lo que se ventila es, en verdad, un caso de instauración de un orden previo: la potestática presencia del Padre<sup>137</sup>.

El Duque restaura, por medio del castigo, su preponderancia como figura política, social, e incluso personal. Esta restauración a la que lo obliga su deber como gobernante, como esposo, como padre es, no obstante, una imposición que resulta injusta incluso para él. Alexander Parker habla de “justicia poética”<sup>138</sup> en la que el

<sup>137</sup> Antonio Carreño, “La ‘sin venganza’ como violencia: *El castigo sin venganza* de Lope de Vega”, *Hispanic Review*, 59 (1991), pp. 379-400.

<sup>138</sup> “El teatro español del Siglo de Oro: método de análisis e interpretación” en Antonio Sánchez Romeralo (ed.) *El escritor y la crítica. Lope de Vega: el teatro I*, Taurus, Madrid, 1989, pp. 27-62.

Duque también recibe su merecido al tener que deshacerse, contra su voluntad, de sus seres más cercanos y de sus posibilidades de descendencia. En este sentido el destino del Duque es justo, ya que recibe una retribución por el desorden de su conducta.

Es claro que el castigo a Federico y a Casandra tiene fundamento suficiente, al haber éstos atentado contra la seguridad de Ferrara y las bases mismas del edificio social entero. La sanción que imponen tanto el orden sagrado como el civil tienen que ver con la terrible amenaza de caos en Ferrara que supone la suplantación del soberano en el lecho conyugal, lo cual perfila una lucha por la sucesión, debido a la dudosa legitimidad del heredero, el cual sería progenie del hijo ilegítimo, y no del gobernante genuino. No obstante lo anterior, el hecho de que el gobernante absoluto sea el agraviado en este caso, ilustra la posibilidad que otorgan sus prerrogativas (empezando por ser quien ejecuta la justicia), de disfrazar una revancha personal de sanción legal. Si el Duque es capaz de llevar a buen término su plan para matar a los adúlteros, es porque su palabra es incuestionable. Primero coacciona a Federico para que liquide a un supuesto traidor bajo la obediencia absoluta que le debe como hijo y como súbdito. Después pide la muerte de Federico bajo el mismo alegato: que ha cometido traición al matar al heredero legítimo en el vientre de su madre. Así vemos que en esta obra la justicia y la venganza se confunden por medio de la ambigüedad de la sanción a los transgresores y del modo como se lleva a cabo; por un lado representa una sanción legal dentro del orden divino y civil, por otro esconde una venganza personal. Se podría concluir, a partir de lo anterior, que, dentro de las sociedades regidas por sistemas judiciales, la venganza tiene una naturaleza que tiende a direcciones opuestas: por un lado expresa un anhelo del individuo de defender sus derechos, por otro, la utilización consciente de la violencia sin otro fin que el de dañar de vuelta a quien nos ha agraviado.

Hemos explorado dos tipos de relaciones entre la justicia y la venganza. Por una parte están emparentadas —una es sucesora de la otra en nuestros sistemas de organización social—, lo que causa que sigan asociadas en nuestra mentalidad y

nuestro proceder. Así, hay quienes la ejercen como medida justiciera (ya sea respaldados por el sistema judicial o en secreto). Por otra parte está el carácter transgresor, destructivo, meramente agresivo de la venganza. Aquí se abre una enorme brecha entre la justicia y la venganza. Ésta última revela la disociación entre nuestro orden legal y lo que sería un orden equitativo: la venganza sólo se considera crimen cuando la estructura de poder le confiere tal estatus, pero si el poder aprueba la venganza, o si la ejerce él mismo, puede incluso hacerse pasar por castigo. por sanción legal.

## CONCLUSIONES

### 1. La venganza y su público

La venganza resultó un recurso tan efectivo en el espectáculo teatral de Lope porque el mundo de su público estaba estructurado conforme al principio de la retribución. Empezando por el nivel religioso, a toda acción corresponde una consecuencia positiva o negativa, según esté de acuerdo o contradiga los lineamientos de Dios. En el ámbito social, las leyes humanas también rigen el comportamiento de los individuos y les administran sanciones en caso de desacato. Por último, a nivel personal, la costumbre prescribe que a cada agravio corresponde una respuesta proporcional. Esto cubre un amplio espectro de posibilidades retributivas, desde las que tienen una connotación justiciera (el castigo divino o el propinado por el sistema judicial) hasta todo tipo de transgresiones, escudadas en el poder o en el anonimato. Hemos visto que la venganza no es sólo una tentativa, respaldada por o independiente de la ley, de procurar justicia, sino que también está relacionada de manera primordial e inmediata con nuestra naturaleza violenta, esa parte impulsiva e instintiva que aún perdura en todos nosotros, la cual nos hace creer que la mejor defensa es la agresión.

La asociación de niveles tan disímbolos es posible dentro del contexto del desarrollo de la cultura judeocristiana, discutido en el primer capítulo de esta tesis, y en donde la asociación inicial entre religión, ley y costumbre se fue modificando hasta oponer un elemento a otro. Lo que perduró fue la noción de que todo acto nuestro acarrea una consecuencia (cuya naturaleza depende del sistema de creencias de la persona en cuestión), lo cual, en términos del siglo XVII español, queda expresado en forma condensada en un título célebre de Juan Ruiz de Alarcón, *La culpa busca la pena y el agravio la venganza*. A toda acción inapropiada –en contra de las normas ya sea divinas o civiles– corresponde una sanción interna, la culpa, y

una externa, la 'pena'. Por otra parte, a toda ofensa corresponde una agresión equivalente. La sentencia de tal título habla de un cosmos en que las acciones se organizan por pares: a toda iniciativa corresponde una respuesta, especialmente si la primera es negativa o transgresora de un equilibrio.

De esta manera, al ver una venganza representada en el escenario, todos estos elementos entrelazados generaban en su público una reacción compleja y cargada emocionalmente: la venganza satisfacía, por una parte, un anhelo insatisfecho de justicia (cumplido o bien por la autoridad superior divina o bien por la terrena); por la otra, también satisfacía los impulsos elementales relacionados con el resguardo de la propia seguridad o incluso con el deseo irrestricto de poder.

En un público tres siglos posterior al que vio nacer esta dramaturgia, el efecto de un recurso como la venganza sigue siendo complejo, aunque ya no involucre todas las dimensiones de su mundo. Conforme el proceso de secularización fue avanzando en la Europa de los siglos XVIII, XIX y XX, la recepción de este teatro se modificó sustancialmente, ya que la imbricación de lo religioso con lo judicial se fue debilitando hasta llegar a perderse en muchos casos. La separación de Iglesia y Estado significó también una estructura judicial, que en muchos casos ocasionó que se prescindiera del aspecto religioso.

Incluso en España, donde el catolicismo perduró como ideología oficial hasta el siglo XX, no pudo evitarse el deslinde eventual de las leyes divinas y las humanas, de modo que se generó un distanciamiento con este teatro en que lo trascendente está íntimamente ligado con lo cotidiano.

Con todo, la venganza siguió conservando dos asociaciones significativas en la visión del mundo que perdura hasta nuestros días: la connotación justiciera y la connotación agresiva de la retribución. La venganza sigue tocando esos puntos medulares de creencias arraigadas en nuestro espíritu y, por lo tanto, aunque nuestra percepción sea distinta de aquélla que tuvieron sus primeros espectadores, este teatro conserva una relevancia significativa en cuanto a la antinomia de lo privado y lo político, por ejemplo. El Duque de Ferrara en *El castigo sin venganza* es el

paradigma de la encrucijada entre el gobernante y el simple hombre. Su comportamiento personal afecta directamente la posición de su gobierno, y al mismo tiempo su condición de soberano le permite resolver de forma privilegiada un conflicto privado pero con repercusiones públicas.

Por otra parte, desde una perspectiva secularizada la venganza conserva interés al ser utilizada para abordar temas más vigentes hoy que en el momento de producción de esta dramaturgia: la ideología feminista puede encontrar una identificación profunda con el pensamiento de la protagonista de *La vengadora de las mujeres* (a no ser por el desenlace en que ésta finalmente 'es vencida' por el amor).

La relación mujer-hombre concebida como un juego de poder también se expresa maravillosamente a través de la gama de venganzas perpetradas en el teatro de Lope. Desde los casos de la honra, en que de plano se aniquila al contendiente más susceptible, hasta las venganzas de celos en que uno y otra buscan conservar mutuamente el interés por medio de la provocación.

Puede verse, entonces, que la secularización gradual (e incompleta, habría que precisar), no ha agotado la pertinencia de un teatro que concebía al mundo como un continuo con otro posterior, regido por Dios. Evidentemente las áreas de interés se han modificado para el público posterior, pero es un arte bien equipado para resultarle atractivo, siempre y cuando exista la disposición de acercarse a él.

Hemos constatado que las posibilidades de expresión de la venganza son inmensas porque, según el punto de vista con que se aborde, despierta simpatía por la víctima o la condena moralmente; puede exaltar al victimario como héroe o caracterizarlo como ruin y criminal; la venganza en sí puede resultar atroz o divertida, terrible o banal; todo depende de la voluntad artística del creador en una pieza determinada. Incluso dentro de una misma obra, el dramaturgo puede superponer, como se ha discutido en el apartado sobre justicia y venganza, varios niveles de significación. Esto es posible gracias a que el medio expresivo del que tratamos, la *comedia*, es tan flexible que permite la integración de diversos tonos,

niveles y motivos de géneros distintos. La comedia hace posible la incorporación de un grado de comicidad en una obra cuya dimensión última es trágica, como lo es *El caballero de Olmedo*. Aunque la línea principal del desarrollo de la trama lleve a la muerte del héroe por una venganza a traición, ello no excluye la presencia de un número considerable de episodios cómicos celestinescos que dan un sabor heterogéneo a la representación.

Lo impresionante en la trayectoria de la obra dramática de Lope es que utilice los mismos elementos –el honor, la venganza, la monarquía como vértice de la sociedad– para lograr sentidos no sólo diversos sino incluso opuestos. En obras tempranas como *El castigo del discreto* (1598-1601), el honor y la venganza sirven para reafirmar al noble por medio de una trama en la que la pérdida de la honra se queda como amenaza y que hace hincapié en el ingenio del vengador para conservarla. Un caso en que el sentido de la venganza es análogo pero las circunstancias son muy distintas es el de *Los comendadores de Córdoba* (1596-1598). En este caso la deshonra sí se concreta, y por lo tanto la pieza se centra en la recuperación de ésta en un espectáculo de brutalidad.

Pareciera que Lope primero trabaja en apropiarse los recursos dramáticos de su época y de su tradición teatral, y que su finalidad es llegar al dominio de los efectos que provoca en su público: toma motivos ya presentes en la tradición y los hace funcionar conforme a la convención –el honor en estos casos como prebenda del noble, como símbolo de su valía, la venganza como medio fácil para estremecer al público–.

Sin embargo, poco a poco Lope va logrando una autonomía en el manejo de sus recursos dramáticos y teatrales. De la expresión eficaz de los patrones convencionales (la amenaza de deshonra lleva, por medio de la venganza, a la conservación o reparación de ésta), pasa a la utilización consciente de ellos y a la experimentación. Todo esto supone un proceso relacionado con el desarrollo de la dramaturgia de otros autores contemporáneos, de la llegada de una generación más joven y de la maduración del público. Lope no se encuentra aislado en la creación,

ni deriva sus progresos de su sola imaginación. Pongamos por caso *Fuenteovejuna* (1612-1614) y *Peribáñez* (1609-1612). En ellas vemos ya un desplazamiento de la venganza como medio para defender un valor exclusivo de la nobleza a una afirmación más amplia de la dignidad humana; el que se haya introducido al labrador como personaje heroico en la comedia no fue ocurrencia espontánea de un solo autor, sino producto de la confluencia de géneros literarios como el pastoril en el teatro de los Siglos de Oro, cuyos personajes y ambientes sirvieron como vehículo para una necesidad expresiva de la sociedad española del siglo XVII.

La venganza, entonces, de ser utilizada de modo mecánico para la afirmación de ciertos valores, logró en el drama lopesco una autonomía que le permitió expresarlos con una mayor complejidad. Tomemos ahora el tema de la monarquía como encarnación del poder; mientras que en una obra de principios de la década de 1620 –*El mejor alcalde, el rey*–, hay una clara adhesión al sistema monárquico, posteriormente Lope parece interesarse cada vez más en las posibles variantes de la relación entre venganza, justicia y poder, de modo que las asocia, o las separa, o incluso llega a oponerlas. En obras excepcionales Lope logra representar situaciones en que la venganza tiene que ver con la justicia y la restitución del orden, pero a la vez es una agresión con claros fines destructivos y motivos personales. Tal es el caso de *El castigo sin venganza* (1631).

La reflexión en torno a la justicia, a su relación con el poder y la venganza es una de las más reveladoras, a mi parecer, que surgen del estudio de la venganza como recurso en el teatro de Lope. En muchas obras, más en las tardías que en las tempranas, llegan a desdibujarse las fronteras entre una y otra noción: la justicia es una forma de venganza, aunque esta última pueda darse sin la primera, con un puro afán destructor. Lope juega con los puntos de contacto entre justicia y venganza precisamente para recalcar sus divergencias; he ahí una de las mayores riquezas de lo mejor de su producción dramática.

## 2. La ilusión de la invulnerabilidad

*Fate was always the word for whatever was outside men but which bore  
 –“a force not ourselves that makes for righteousness”  
 or for the reverse.*

Eric Bentley, *The Life of the Drama*.

La venganza en el teatro de Lope de Vega es expresión del conflicto entre la voluntad individual y los factores externos que la limitan. Con esto no quiero decir que ésta sea un acto de afirmación efectiva de la individualidad; baste mencionar las venganzas de honor como ejemplo de revanchas motivadas por presiones sociales. Me refiero a que, tanto en los casos en que el motivo de la venganza es social como en los que es personal o incluso imaginaria, es un acto de violencia que surge de una inconformidad del individuo con una circunstancia adversa impuesta desde fuera. En ocasiones manifiesta la tensión entre lo que cada uno quiere para sí mismo y lo que la comunidad pretende imponer a la totalidad de sus miembros, en otras simplemente se trata de imponer la voluntad de un individuo sobre otro.

Hemos visto que la diversidad de usos que se da a la venganza en el teatro de Lope es inmensa. En el caso específico de los dramas de honor, aunque los victimarios actúen conforme a normas y procedimientos establecidos por el entorno social, una y otra vez se manifiesta su insatisfacción con dichos procedimientos. El hecho de que los maridos se quejen *ad nauseam* de que la honra esté depositada “en vaso tan frágil” como la mujer, indica en sí una cierta oposición contra el estado de las costumbres. Lo que vengan los esposos en los dramas de honor, creo yo, es la frustración que provocan las circunstancias impuestas, sobre todo al ser éstas tan

desfavorables. Por un lado, está la amenaza de su anulación como miembros de la comunidad, por otro, el deber de eliminar —de matar— a los agentes de la deshonra, aunque alguno sea un ser querido o al menos cercano. Este tipo de venganzas presenta al individuo entre dos cursos de acción nada deseables, y entre los cuales, no obstante, se ve obligado a escoger. Por lo tanto, la venganza no es el acto por medio del cual el individuo se libera de las imposiciones sociales o cósmicas, sino una forma ilusoria de tomar el control de la propia vida ante lo que en realidad está fuera de nuestro control. Los protagonistas de las obras en que hay venganza por deshonra tienen la impresión de depender sólo de sí mismos para redimirse. Dependen de su resolución, de su ingenio, de su firmeza para llevar a cabo su revancha sin amedrentarse. Sin embargo, no hacen sino obedecer un dictado externo, y lo hacen para seguir formando parte del grupo social al que pertenecen.

Los receptores del siglo XX han calificado, en muchas ocasiones, los dramas de honor de Lope de expresión de un machismo ilimitado, brutal. Esto es porque han dado por sentado, quizá, que tanto Lope como su público gozaban de ver el asesinato impune de mujeres a manos de sus esposos, con la aprobación del Rey. Sin embargo, el énfasis en las relaciones mujer-hombre lo da la percepción de una época posterior. No niego en absoluto la posición de innegable desventaja de la mujer en el esquema de comportamiento representado en este tipo de drama; sin embargo, lo que probablemente se buscaba representar, y lo que el público gozaba, era la posibilidad ilusoria de ver a una persona en pleno control de su vida, especialmente al enfrentarse a una situación adversa.

Aun en las obras en que la venganza es un recurso cómico (tomemos por caso *Las bazarrias de Belisa*), las pequeñas revanchas producen tanto placer en el espectador porque muestran desde una perspectiva diferente los esfuerzos de cada uno por imponerse sobre el otro. Mientras los personajes se toman muy en serio sus decepciones y sus logros, el espectador percibe —por contraste respecto de la exageración— la futilidad de los intentos humanos por satisfacer sus deseos. Ante la venganza en este tipo de piezas, nuestra risa puede estar motivada ya sea por una

secreta identificación con el personaje que sufre enormemente por un mal común y corriente; ya sea por la nueva comprensión que aporta ver representadas situaciones de las que hemos formado parte, pero vistas con un enfoque ridiculizante.

Otra perspectiva distinta del mismo problema la dan los vengadores que transgreden las normas sociales y que actúan movidos por una incomodidad con el lugar que les toca ocupar respecto de quienes los rodean. El asesinato que comete don Rodrigo en *El caballero de Olmedo* es un acto de rebeldía en contra del papel segundón que le ha tocado jugar: a falta de cualidades para igualar a aquél que posee las suficientes para ser apreciado por la colectividad, el agraviado opta por eliminar a quien lo supera y lo opaca. Seguimos hablando de motivaciones enraizadas en la comunidad, pero hay una manifestación de una voluntad singular. La acción es errónea y violenta, sí, pero a final de cuentas es signo de algo que se separa de su entorno, que aunque no sabe como lograr esa separación de hecho, hace un intento por manifestar la fractura entre sí mismo y el resto.

Se dice que en la comedia española no se representan problemas psicológicos sino sociológicos; que las acciones representadas tienen que ver con el proceder social y no con una tentativa personal de vida. Esto es cierto en cuanto a las causas concretas de la violencia en la venganza, en cuanto a los modos de reaccionar frente a hechos específicos; sin embargo el acto en sí es una afirmación del yo frente al otro. Aunque ese yo anhele en concreto lo que anhela el grupo, lo que éste ha dotado de valor, la venganza en sí es una reacción que expresa una voluntad individual.

## Bibliografía

- ALONSO, Amado, "El honor: *El castigo sin venganza*", en Bruce Wardropper, *Historia y crítica de la literatura española*, t. III, p. 364. Originalmente en "Lope de Vega y sus fuentes", *Thesaurus*. VIII (1952), pp. 1-24; reimpresso en J. F. Gatti, *El teatro de Lope de Vega, artículos y estudios*, Eudeba, Buenos Aires, 1967, pp. 193-218 (199-206).
- ARIÈS, Phillipe y George Duby (dirs.), *Del Renacimiento a la Ilustración*, t. III de Roger Chartier (dir.), *Historia de la vida privada*, tr. De Francisco Pérez Gutiérrez, Taurus, Madrid, 1989.
- BLANCO, Mercedes, "De la tragedia a la comedia trágica" en Christoph Strosetzki (ed.), *Teatro español del Siglo de Oro: teoría y práctica*, Madrid, Iberoamericana, 1998.
- BENASSAR, Bartolomé, *The Spanish Character. Attitudes and Mentalities from the Sixteenth to the Nineteenth Century*. Traducción al inglés de Benjamin Keen. University of California, Berkeley and Los Angeles, 1979.
- BENTLEY, Eric, *The Life of the Drama*, Applause, New York, 1964.
- BOBBIO, Norberto, *La teoría de las formas de gobierno en la historia*, tr. de José F. Fernández de Santillán, FCE, México, 1987.
- BRIDGES, Christinc M. E., "Las máscaras del poder" en Ysla Campbell (ed.), *El escritor y la escena II, actas del II congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1993, pp.105-114.
- CALDERÓN de la Barca, Pedro, *El médico de su honra*, edición de D.W. Cruickshank, Castalia, Madrid, 1981.
- CARILLA, EMILIO, *El teatro español en la Edad de Oro, escenarios y representaciones*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1968.
- CARREÑO, Antonio, "«La sangre / muere en las venas heladas»\_ «El castigo sin venganza» de Lope de Vega", *En torno al teatro del siglo de oro. Actas de las Jornadas XII-XIII de Almería*, Instituto de Estudios almerienses, 1996.

-----, "La 'sin venganza' como violencia: *El castigo sin venganza* de Lope de Vega", *Hispanic Review*, 59 (1991), pp. 379-400.

CASA, Frank P., "Justicia y poder en *El mejor alcalde, el rey*", en Ysla Campbell (ed.), *El escritor y la escena II, actas del II congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1993, pp. 125-134.

CASTRO, Américo, "Algunas observaciones acerca del concepto del honor en los siglos XVI y XVII", *Revista de Filología Española*, 3 (ene-mar 1916), pp. 1-50.

-----, *De la edad conflictiva*, Madrid, Taurus, 1963.

COVARRUBIAS, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Castalia, ed. de Felipe C.R. Maldonado revisada por Manuel Camarero, Madrid, 1994.

DEFOURNEAUX, Marcelin, *Daily Life in Spain in the Golden Age*, Stanford University, Stanford, 1979.

DIEZ Borque, José María, *Sociología de la comedia española del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1976.

-----, *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, Barcelona, Antoni Bosch, 1978.

-----, *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, Antoni Bosch, Barcelona, 1978.

EAGLETON, Terry, "Introducción: ¿qué es la literatura?", *Una introducción a la teoría literaria*, tr. de José Esteban Calderón, FCE, México.

ESTÉBANEZ, Calderón Demetrio, *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza, 1996.

FREUD, Sigmund y Breuer, "Sobre el mecanismo psíquico de fenómenos histéricos: comunicación preliminar", "La conversión histérica", *Obras completas*, t. II, tr. de José Luis Etcheverry, Amorrortu, Buenos Aires, 1980.

GIRARD, René, *La violencia y lo sagrado*, tr. de Joaquín Jorda, Anagrama, Barcelona, 1983.

HERMENEGILDO, Alfredo, *Teatro renacentista*, Espasa-Calpe, Madrid, 1971.

-----, *El teatro del siglo XVI*, Júcar, Madrid, 1994.

-----, *Los trágicos españoles del siglo XVI*. Fundación Universitaria Española, Madrid, 1961.

HERRERO García, Miguel, *Ideas de los españoles del siglo XVII*, Madrid, Gredos, 1966.

HINOJOSA, Armando, *Definición y dinámica de los rasgos del carácter*, UNAM, México, 1986.

HUTCHEON, Linda, "Ironía, sátira y parodia" en *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*, U.A.M. Iztapalapa, México, 1992, p. 173-193.

JONES, C. A., "Honor in Spanish Golden-Age Drama: its relation to real life and to morals", *Bulletin of Hispanic Studies*, XXXV (1958), pp. 199-210.

KING, Willard F., "El caballero de Olmedo: Poetic Justice or Destiny?", *Homenaje a William L. Fichter*, Madrid, 1971, pp. 367-379.

KOSSOFF, David, "Introducción" a Lope de Vega, *El perro del hortelano y el Castigo sin venganza*, Castalia, Madrid, 1970.

LAPESA, Rafael, "Lenguaje y estilo de Calderón" en Aurora Egido, *Historia y crítica de la literatura española*, t. III/1, p. 430, originalmente en *De Ayala a Ayala. Estudios literarios y estilísticos*, Istmo, Madrid, 1988, pp. 169-225 (217-223, 225).

LÁZARO, Fernando, *Lope de Vega: introducción a su vida y obra*, Madrid, Anaya, 1966.

JOUVENEL, Bertrand de, *On Power: The Natural History of its Growth*, Liberty Fund, Indianapolis, 1993.

LARSON, Donald, *The Honor Plays of Lope de Vega*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1977.

MARAVALL, José Antonio, *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Crítica, Barcelona, 1990.

MCKENDRICK, Malveena, "Honour/Vengeance in the Spanish 'Comedia': A Case of Mimetic Transference?", *Modern Language Review*, LXXIX, 1984, pp. 313-335.

-----, "Los Comendadores de Córdoba Reconsidered", *Bulletin of Hispanic Studies*, LXI (1984), pp. 352-360.

MOLINA, Tirso de, *El celoso prudente en Obras dramáticas completas*, ed. de Blanca de los Ríos, t. II, Aguilar, Madrid, 1946, pp. 1230-1280.

-----, *Escarmientos para el cuerdo en Obras dramáticas completas*, ed. de Blanca de los Ríos, t. III, Aguilar, Madrid, 1968, pp. 221-260.

OLSON, Elder, *Teoría de la comedia*, Ariel, Barcelona, 1978.

PARKER, Alexander, "El teatro español del Siglo de Oro: método de análisis e interpretación" en Antonio Sánchez Romeralo (ed.), *El escritor y la crítica. Lope de Vega: el teatro I*, Taurus, Madrid, 1989, pp. 27-62.

PARR, James A., *After its Kind, Approaches to the Comedia*, Reichenberger, Kassel, 1991.

POE, Edgar Allan, "The Cask of Amontillado", *The Fall of the House of Usher and Other Tales*, Signet, New York, 1980.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la Real Academia Española*, 21ª edición, Espasa Calpe, Madrid, 1992.

-----, *Diccionario de autoridades*, cd. facsimilar. Gredos, Madrid, 1979.

ROZAS, Juan Manuel, "Estudios sobre Lope", Madrid, Cátedra, 1990.

RUIZ de Alarcón, Juan, *Teatro completo*, Compañía general de ediciones, México, 1951.

RUIZ Ramón, Francisco, *Historia del teatro español (desde sus orígenes hasta 1900)*, Cátedra, Madrid, 1988.

SÁINZ de Robles, Federico, "Nota introductoria" a *La vengadora de las mujeres*, en Lope de Vega, *Obra selecta*, t. I, Aguilar, Madrid, 1991, pp. 1569-1570.

SALOMÓN, Noel, *Lo villano en el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1985.

SÁNCHEZ Escribano, Federico y Alberto Porquera Mayo, *Preceptiva dramática española del Renacimiento y del Barroco*, Madrid, Gredos, 1972.

SÁNCHEZ Romeralo, Antonio, *Lope de Vega: el teatro*, Madrid, Taurus, 1989.

SEGAL, Alan F., "The Jewish Tradition" en Willard G. Oxtoby (ed.), *World Religions: Western Traditions*, Oxford University Press, Toronto, 1996.

SPINOZA, *Ética*, UNAM, México, 1977.

STRAYER, Joseph, *Sobre los orígenes medievales del Estado moderno*, Ariel, Barcelona, 1981.

STROUD, Matthew, *Fatal Union: A Pluralistic Approach to the Spanish Wife-Murder Comedias*, Lewisburg, Bucknell University, 1990.

-----, *The Play in the Mirror. Lacanian Perspectives on Spanish Baroque Theater*, Lewisburg, Bucknell University, 1996.

TORO, Alfonso de, *De las similitudes y diferencias: honor y drama de los siglos XVI y XVII en Italia y España*, Iberoamericana, Madrid, 1998.

VALBUENA Briones, Ángel, "Prólogo" a *Dramas de honor I: A secreto agravio secreta venganza*, Espasa-Calpe, Madrid, 1967.

VALBUENA Prat, Angel, *Historia de la literatura española*, G.Gili, Barcelona, 1981-1983.

VEGA, Lope de, *Arte nuevo de hacer comedias*, Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1948.

-----, *El mejor alcalde, el rey, Obras selectas*, ed. de Federico Carlos Sáinz de Robles, t. I, Aguilar, Madrid, 1991.

-----, *El toledano vengado, Obras, publicadas por la Real Academia de la Lengua Española*, tomo II, Madrid, 1930.

-----, *El villano y su rincón y Las bizzarrías de Belisa*, ed. de Alonso Zamora Vicente, Espasa-Calpe, Madrid, 1963.

-----, *Fuenteovejuna*, ed. de María Teresa López García-Berdoy, Madrid, Castalia, 1987.

-----, *La ingratitud vengada*, en *Obras publicadas por la Real Academia Española*, t. VI, Madrid, 1928.

-----, *La locura por la honra*, en *Obras, publicadas por la Real Academia de la Lengua Española*, tomo II, Madrid, 1930.

-----, *La dama boba, La moza del cántaro*, ed. de Rosa Navarro Durán, RBA, Barcelona, 1994.

-----, *La vengadora de las mujeres* en *Obras selectas*, ed. de Federico Carlos Sáinz de Robles, t. I, Aguilar, Madrid, 1991.

-----, *Los Comendadores de Córdoba* en *Obras selectas*, ed. de Federico Carlos Sáinz de Robles, t. I, Aguilar, Madrid, 1991.

-----, *Los prados de León* en *Obras selectas*, ed. de Federico Carlos Sáinz de Robles, t. I, Aguilar, Madrid, 1991.

-----, *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, ed. de Felipe B. Pedraza Jiménez, Madrid, Castalia, 1985.

VOSSLER, KARL, *Lope de Vega y su tiempo*, Madrid, *Revista de Occidente*, 1933, pp.284-288.

WEIMER, Christopher, "Desire, Crisis, and Violence in *Fuenteovejuna*: A Girardian Perspective" en Barbara Simerka (ed.), *El arte nuevo de estudiar comedias*, Associated University Presses, London, 1996, pp. 162-186.

WILSON, E. M. y D. Moir, *Siglo de Oro: teatro (1492-1700)*, t. 3 de la *Historia de la literatura española*, tr. de Carlos Pujol, dirigida por R. O. Jones, Barcelona, Ariel, 1974.

WILSON, Margaret, *Spanish Drama of the Golden Age*, Pergamon, Oxford, 1969.