

Universidad de Puerto Rico

Recinto de Río Piedras

Facultad de Humanidades

Departamento de Literatura Comparada

Contexto medieval bajo la óptica post- tridentina en *El burlador de Sevilla* de Tirso de Molina y

*El castigo sin venganza* de Lope de Vega

Heftzi M. Vázquez Rodríguez

Tesis presentada como uno de los requisitos para el grado de

Maestría en Artes en Literatura Comparada

Mayo de 2017

28/2/19 ✓

Índice:

Resumen.....ii

Agradecimientos.....iv

Introducción.....1-9

Capítulo 1: Análisis de *El burlador de Sevilla* bajo la óptica post- tridentina.....10-19

Capítulo 2: Análisis de *El castigo sin venganza* bajo la óptica post-tridentina.....20-38

Conclusión.....39-48

Referencias.....49-54

1566939

MST5



UPR  
**Facultad de Humanidades**  
Universidad de Puerto Rico - Recinto de Río Piedras

*Departamento de Literatura Comparada*

**“Contexto medieval bajo la óptica post-tridentina  
en *El burlador de Sevilla* de Tirso de Molina y *El  
Castigo sin venganza* de Lope de Vega”**

Tesis presentada como requisito para obtener el Grado de Maestría en Artes.

Sometida al Departamento de Literatura Comparada, el 26 de mayo de 2017.

Aprobada con la calificación

Comité de Tesis

Dña. Carmen Rita Rabell Reyes  
Directora de Tesis

Dra. Marian E. Polhill  
Lector

Dr. Dorian Lugo  
Lector

Dr. Elidio La Torre Lagares  
Director Interino

“Contexto medieval bajo la óptica post- tridentina en *El burlador de Sevilla* de Tirso de Molina y

*El castigo sin venganza* de Lope de Vega”



## Resumen:

El 11 de noviembre del 1563 se lleva a cabo la XXIV sección del Concilio de Trento, dedicada especialmente a establecer una serie de reformas y decretos dirigidos al sacramento del matrimonio. Como parte de estos cambios al sacramento del matrimonio se encuentran la nulidad de los matrimonios clandestinos o de palabra y los forzados. La obra de teatro *El burlador de Sevilla*, de Tirso de Molina, y *El castigo sin venganza*, de Lope de Vega, se sitúan en un contexto anterior al del Concilio de Trento lo cual permite la representación de situaciones ficticias que ejemplifiquen los diversos motivos por los cuales estas reformas se llevaron a cabo. Ante este público post- tridentino se representan tragedias con un fin persuasivo particular: la valoración de las nuevas leyes impuestas por el Concilio de Trento. Se analizarán las obras de teatro considerando el conocimiento legal que tenía el público post-tridentino sobre las diversas reformas ejecutadas por la iglesia católica. Se argumentará que las violaciones de decretos que fueron establecidos posteriormente, en el Concilio de Trento, llevan a los personajes a finales trágicos a pesar de que el contexto del texto radique durante el Medioevo. Se discutirá la función de la obra como *exemplum* que tiene la intención de persuadir al público post-tridentino a entender, aceptar y aplicar las reformas establecidas por la iglesia. Por último, se pretende analizar el contexto pre- tridentino dentro de dichas obras como medio facilitador de la crítica a la clase noble y sus matrimonios por conveniencia.

## Agradecimientos:

Primeramente, deseo agradecer a mis padres, José Edgardo Vázquez Santana y Heftzi Rodríguez Pérez, por darme la vida y el apoyo para lograr mis metas. En segundo lugar, a mi muy querida Carmen Iris y a la Prof. Marian Polhill, sin su guía e insistencia de seguro no me hubiera atrevido a hacer la maestría. Les debo muchísimo. En tercer lugar, a la Prof. Carmen Rabell, por ser la mentora perfecta en un proceso tan estresante. Su fortaleza es admirable y contagiosa. Y, por último, gracias a la Universidad de Puerto Rico y el DEGI por hacer posible que los estudiantes tengan las herramientas y las ayudas necesarias para concluir los grados. Gracias a cada persona que ha sido cómplice de mi éxito.

## Introducción:

El 11 de noviembre de 1563 se lleva a cabo la XXIV sesión del Concilio de Trento, dedicada especialmente a establecer una serie de reformas y decretos dirigidos al sacramento del matrimonio. Como parte de estos cambios al sacramento del matrimonio se encuentran la nulidad de los matrimonios clandestinos o de palabra y los forzados. Obras de teatro como *El burlador de Sevilla*, de Tirso de Molina, y *El castigo sin venganza*, de Lope de Vega, se sitúan en un contexto anterior al del Concilio de Trento lo cual permite la representación de situaciones ficticias que ejemplifican los diversos motivos por los cuales estas reformas se llevaron a cabo.

La obra de teatro *El burlador de Sevilla* fue escrita a principios del siglo XVII. Al atribuirle un autor surgieron dudas sobre su creador original y su fecha de redacción hasta que se estableció, luego de varios debates, que Tirso de Molina es quien compone la obra según lo que Alfredo Rodríguez López-Vázquez discute en su ensayo introductorio del texto (11-28). Una de las mayores atracciones de esta obra del Siglo de Oro español para el lector contemporáneo es ser el primero en representar a don Juan Tenorio, protagonista posterior de múltiples obras. La trama se caracteriza por las burlas del sacramento del matrimonio por don Juan. Burlas que han sido posibles porque cada uno de los personajes acuden a casamientos secretos o a matrimonios concertados en contra del libre albedrío de los contrayentes. La exposición de este tipo de situaciones que infligen las leyes y decretos del periodo Barroco ocurre en el teatro del Siglo de Oro cuando las obras se encuentran en otro contexto temporal y/o espacial. Catherine Connor, en su ensayo "Don Juan: Cultural Trickster in the Burlador Text", establece lo siguiente sobre *El burlador de Sevilla* y *El castigo sin venganza* de Lope de Vega: "Although the play presumedly takes place in the fourteenth century during the reign of Alfonso XI of Castilla, it is- like most



recreations of history in the *comedia*-- anachronistic. It is filled with references often more representative of early modern Spain than the medieval one" (87).

Por otro lado, a diferencia de *El burlador de Sevilla*, *El castigo sin venganza* sí tiene una fecha específica de elaboración y autoría pero ambas fueron compuestas aproximadamente para el mismo periodo, a principios del siglo XVII. Según la documentación encontrada, Lope de Vega escribió su obra y firmó la copia original para el 1 de agosto de 1631. Fue representada para mayo de 1633, como enfatiza Antonio Carreño en el prólogo de la obra (9), y se muestra en las copias originales que contiene esta edición. En muy resumidas cuentas se podría argumentar que la trama de la obra *El castigo sin venganza* representa los efectos del matrimonio forzado entre el ya envejecido Duque de Ferrara y la joven Casandra como eje principal sin ignorar la variedad de temas y complejidad que engloba. En la misma obra se establece lo contra natura de esta unión con la alegación, de varios personajes, de que la pareja ideal sería entre el hijo del Duque y su futura madrastra. Aunque el matrimonio forzado se lleva a cabo, no evita que ambos jóvenes se enamoren y consuman su amor, según el alegato de un testigo anónimo, lo cual desencadena la venganza del padre/esposo sobre esta relación incestuosa. Lope de Vega obtuvo inspiración de una fuente externa al momento de escribir *El castigo sin venganza*, la "novella" del italiano Bandello titulada "Historia undécima" de la compilación de "novellas" *Historias trágicas ejemplares*. Tanto en la versión original como en su adaptación el contexto de la trama transcurre en la Italia del Medioevo en vez de España.

Luego de establecer que ambas obras se sitúan en un contexto medieval, se debe recalcar que en muchas ocasiones las acciones que guían sus tramas hacen referencia a su momento de composición. Es por esto imprescindible discutir el espacio histórico del espectador ideal de las obras y no limitar la discusión al contexto medieval. Como se ha mencionado anteriormente

tanto *El burlador de Sevilla* como *El castigo sin venganza* fueron compuestas a principios del siglo XVII, espacio de tiempo mejor conocido por los críticos literarios como el Barroco o Siglo de Oro español. José Antonio Maravall es uno de los teóricos más estimados sobre el estudio histórico y literario del Barroco:

En resumen, el Barroco no es sino el conjunto de medios culturales de muy variada clase, reunidos y articulados para operar adecuadamente con los hombres, tal como son entendidos ellos y sus grupos en la época cuyos límites hemos acotado, a fin de acertar prácticamente a conducirlos y mantenerlos integrados en el sistema social... (51)

Se entiende que las obras del Siglo de Oro español bajo estudio son parte de este “conjunto de medios culturales” a los que se refiere Maravall. Para expandir sobre la idea del uso de las obras de teatro como un integrador social se debe elaborar sobre el concepto de persuasión:

Por eso se ha dicho que, en las circunstancias del XVII <<persuadir es ahora mucho más importante que demostrar>>. Si por ese camino el arte se convierte en una técnica de persuasión que va de arriba abajo... Uno de los recursos de que se vale para alcanzar tales objetivos - los cuales pueden muy bien ejemplificarse en el arte, pero también en otros campos- consiste en introducir o implicar y, en cierto modo, hacer partícipe de la obra al mismo espectador. (Maravall 52)

Es importante enfatizar la última línea de esta cita, hacer partícipe al espectador es parte esencial de las obras de *El burlador de Sevilla* y *El castigo sin venganza*. Utilizar el contexto medieval, tiempo pasado, implica que el espectador retiene información sobre el devenir de esos tiempos. La reflexión del pasado inevitablemente se volcará al presente del espectador, el



Barroco. El supuesto caos y desorden de esa temporalidad pasada ilumina el porqué de las restricciones sociales y legales imperantes en el siglo XVII. Es así cómo su análisis nos remite a la analogía del dios Jano utilizada por John R. Beverley en su ensayo crítico "On the Concept of the Spanish Literary Baroque" donde la temporalidad del Barroco se compara con la figura del dios bifronte, una cara que apunta al ocaso del feudalismo y otra hacia el amanecer del capitalismo (216). Ambas obras de teatro trabajadas, *El burlador de Sevilla* y *El castigo sin venganza*, exponen asertivamente esta noción sobre el Barroco que Beverley elabora. Se encuentran en ellas una cara apuntando hacia el medioevo y a la misma vez hay otra apuntando hacia el presente del espectador y más allá. Es así como al espectador barroco se le da la ilusión de dirigir la obra. El contexto medieval le da la impresión de estar en otro plano temporal el cual, con la capacidad de razonar, puede redirigir hacia su propia realidad o hacer encajar como un rompecabezas en las experiencias contemporáneas.

Generalmente es aceptada la idea de que los recursos culturales de la sociedad barroca, entendiéndose en este caso la literatura, eran utilizados como medios de fomentar el orden a través de la persuasión. Críticos literarios e historiadores de la época han encontrado incongruencias en la postura absolutista de Maravall quien afirma que el objetivo último del arte del Barroco es a favor de los deseos imperiales. En *Spain, Europe, and the Wider World*, el historiador J.H. Elliot establece lo siguiente:

The panoply of power included the imagery of kingship, and we are all now alive to the extensive recourse made by the early modern monarch to ceremony, visual representation and court theater in order to project the glory and triumphs of the dynasty... Yet at the sametime it is easy to be over impressed, as I think José Antonio Maravall in his *Culture of the Baroque* was overly impressed by their

effectiveness... For their part, literary historians and historians of the theater have uncovered ambiguities and subversive intent in the works of authors like Calderón who initially give the appearance of being totally identified with court policy and the preservation of the status quo. (69-70)

Como se argumentó anteriormente, si bien las obras de teatro en la época de la Contrarreforma sirven el propósito cultural de controlar a los espectadores con quienes se interactúa, no hay que ignorar la ambigüedad que caracteriza la literatura Barroca. Entretejido dentro de la apariencia de “espejo de príncipe” o *exemplum* se puede encontrar las sutiles críticas hacia los nobles y la corona que de otra forma no hubieran traspasado el proceso de censura. Es por esto que el análisis de la obra de Tirso y la de Lope de Vega bajo el punto de vista del espectador de la época, su bagaje cultural, histórico y especialmente el legal en un momento histórico donde recientemente la iglesia ha aprobado una serie de reformas, permite captar sutiles expresiones críticas.

En su ensayo “The Law as Narrative and Rhetoric”, Peter Brooks discute las diversas relaciones presentes entre dos campos de estudios que conforman el movimiento de “Ley y Literatura”; la discusión del estudio de la ley en la literatura (14). Convenientemente, el teórico provee una definición del género literario de la tragedia que alude a los propósitos de este trabajo investigativo:

Tragedy is always the story of the discovery of the law- perhaps the Law- and in this manner it makes clear, maybe more than any other genre, that literature’s exploration of the individual’s destiny always encounters those systems of constraint, those basic interdictions, that both frustrate individual endeavors and



constitute irrefutable elements of the definition of the human condition. (Brooks 15)

Por otro lado, en su ensayo argumentativo "Fish v. Fiss", el teórico Stanley Fish señala que las leyes no se mantienen por sí solas sino que dependen de que el receptor tenga conocimiento de por qué existen las mismas (Fish 123). Esto es lo que en su texto da a conocer como *explicitness*, concepto desarrollado a partir de su debate en contra de que la posibilidad de la interpretación objetiva de leyes (o textos) solo sea posible a raíz de una serie de leyes disciplinarias según argumenta Owen Fiss en el ensayo *Objectivity and Interpretation* (Fish 124). Los casos ficticios permiten el *explicitness* al que alude Fish; sirven para dar contexto al espectador de por qué las leyes Tridentinas se establecieron, llevándolos no solo a entender sino a querer obedecerlas y encontrarlas necesarias.

Aunque *El castigo sin venganza* se enfoca en un solo caso ficticio, en comparación con *El burlador de Sevilla*, que desarrolla diversas situaciones legales de las cuales un personaje saca provecho, no cabe duda que en ambas hay conciencia sobre las leyes matrimoniales antes y después del Concilio de Trento. A pesar de esta constante preocupación sobre el sacramento del matrimonio, en ambas obras no se ha explorado suficientemente este aspecto. Muchos de los estudios literarios dirigidos a *El burlador de Sevilla* se centran en las características carnavalescas de don Juan Tenorio y análisis feministas de los diversos personajes femeninos de la obra. Lo más aproximado a este acercamiento de la obra se encuentra en el artículo "Matrimonio y derecho en *El Burlador de Sevilla*" de Enrique Vivó de Undabarrena cuyo trabajo es más bien un ejercicio legal que un análisis literario. Por otro lado, sobre *El castigo sin venganza* la crítica literaria se ha enfocado más en su parecido con la tragedia clásica y la doble moral del Duque de Ferrara, admitiendo de pasada la importancia del yugo desigual que se



encuentra entre marido y mujer en el desenlace de la tragedia, pero sin dar énfasis en el rol que juegan las leyes dentro de la misma.

Es por esto que me propongo analizar ambas obras teatrales tomando en cuenta el conocimiento legal que tenía el público post-tridentino sobre las diversas reformas ejecutadas por la iglesia católica. Se argumentará que las violaciones de decretos que fueron establecidos posteriormente, en el Concilio de Trento, llevan a los personajes de ambas obras a finales trágicos a pesar de que el contexto de los textos radique durante el Medioevo. Se discutirá la función de ambas obras como *exemplum* que tienen la intención de persuadir al público post-tridentino a entender, aceptar y aplicar las reformas establecidas por la iglesia. Por último, se pretende analizar el contexto pre-tridentino dentro de dichas obras como medio facilitador de la crítica a la clase noble y sus matrimonios por conveniencia.

Al acercarnos a las obras de *El burlador de Sevilla*, de Tirso de Molina, y *El castigo sin venganza*, de Lope de Vega, es importante tomar en cuenta que los espectadores conocían las leyes pre-tridentinas durante las cuales se producen las tragedias de los personajes. Ante este público se representan tragedias con un fin persuasivo particular: la valoración de las nuevas leyes impuestas por el Concilio de Trento.

Como parte del marco teórico base para esta discusión principalmente se estará trabajando con las reformas establecidas en la sesión XXIV del Concilio de Trento y las leyes del reinado de Alfonso X de Castilla para analizar los contrastes legales presentes entre el contexto histórico interno de *El burlador de Sevilla* y *El castigo sin venganza* con la de los espectadores post-tridentinos. Parte de las reformas del Concilio de Trento que se integraran en el análisis de ambos textos son los siguientes: el Capítulo VII del "Decreto de reforma sobre el matrimonio" que se titula "En casar los vagos se ha de proceder con mucha cautela", el Capítulo IX ("Nada

maquinen contra la libertad del Matrimonio los señores temporales, ni los magistrados"), el Capítulo IV ("Restríngese al segundo grado la afinidad contraída por fornicación"), el Capítulo V ("Ninguno contraiga en grado prohibido; y con qué motivo se ha de dispensar en estos") y el Capítulo VIII ("Graves penas contra el concubinato").

Se establecerán diálogos con teóricos del movimiento de "Ley y Literatura" como Fish y Brooks. Como complementos a la discusión se tomarán en cuenta el texto de María M. Carrión (*Subject Stages: Marriage, Theatre, and the Law in Early Modern Spain*) y el texto de Carmen R. Rabell (*Rewriting the Italian Novella in Counter-Reformation Spain*) ya que ambas trabajan de forma directa la temática de las leyes post-tridentinas relacionadas con el matrimonio en obras españolas. Para lograr el objetivo de esta investigación, se plantearán las siguientes preguntas:

- ¿Qué leyes casuísticas post-tridentinas se violan en las respectivas obras?
- ¿Ocasionan estas violaciones un final trágico a los personajes que las infligen?
- ¿Qué efecto puede tener en el espectador sometido a los decretos del Concilio de Trento el observar los finales trágicos de los violadores?
- ¿Qué libertades les ofrece a los autores de las obras el colocar el contexto de las mismas en el medioevo y no en el momento histórico de su redacción?
- ¿Hay cambios en la representación de la masculinidad y el honor en relación a las transformaciones que la imposición de las leyes tridentinas efectúa?
- ¿Es el adulterio representado como modo desestabilizador del concepto de "familia" y la institución del matrimonio?

La relevancia de esta investigación es señalar la importancia de tomar en cuenta la conciencia legal de los espectadores ante una obra cuyo contexto es anterior al Concilio al

analizar obras del Siglo de Oro. Esta inquietud surge ante la gran cantidad de investigaciones en este campo literario que se enfoca, ante todo, en la representación de la mujer sin tomar en cuenta las implicaciones que las leyes, específicamente aquellas relacionadas al sacramento del matrimonio, tienen sobre el texto. Además, se procura continuar con esta óptica en textos poco trabajados de la época y que su método de evitar la censura imperante en el Renacimiento y el Barroco sea utilizar el contexto medieval.



## Capítulo 1: Análisis de *El burlador de Sevilla* bajo la óptica post- tridentina

Se pretende analizar *El burlador de Sevilla*, de Tirso de Molina, mediante el énfasis de los cambios que el Concilio de Trento realiza sobre la institución del matrimonio durante el momento histórico en que la obra teatral se compone y representa. El contexto interno de la misma reside mucho antes de la efectividad del Concilio de Trento. No obstante, la diferencia de planos históricos dentro y fuera de la obra no cambia el hecho de que el espectador, en el momento en que fue compuesto, tiene conocimiento sobre las reformas tridentinas. Ver una obra cuyo tiempo interno es antes de la reforma tridentina por parte de una audiencia que es regida por estos decretos va a afectar el modo en que la habrán percibido en su momento. Es por esto que se puede argumentar que el texto de Tirso se compuso con la intención de ejemplificar las consecuencias de no respetar los decretos del Concilio. De paso, aprovechando el distanciamiento histórico de la obra, se puede apreciar una fuerte crítica de parte de Tirso hacia la clase social noble y los efectos perjudiciales a la sociedad que causan estos al tomarse ciertas libertades.

Los decretos del Concilio de Trento que se violentan dentro de la obra y que se discuten en este trabajo son las siguientes: "Decreto de reforma sobre el matrimonio" del Concilio de Trento que se titula "En casar los vagos se ha de proceder con mucha cautela" (Cap. VII), "Nada maquinen contra la libertad del Matrimonio los señores temporales, ni los magistrados" (Cap. IX), "Restríngese al segundo grado la afinidad contraída por fornicación" (el Cap. IV) y "Ninguno contraiga en grado prohibido; y con qué motivo se ha de dispensar en estos" (Cap. V). El propósito principal del ensayo es demostrar como la violación específica del "Decreto de reforma sobre el matrimonio" (Cap. VII), del Concilio de Trento, causa la violación de los demás decretos mencionados. También se intenta mostrar la intención de Tirso de utilizar la obra para

ejemplificar las situaciones que emergen de no seguir los decretos del Concilio al delinear la estructura de las burlas de Don Juan y el final trágico del burlador y don Gonzalo.

A finales del Siglo XVI España atravesaba una serie de cambios políticos y sociales en la concepción del comportamiento del género masculino; momento donde las reformas establecidas durante el reinado de Felipe II tratan de promover una conducta dentro de los preceptos del cristianismo católico (Behrend 334). Parte de los cambios ocurridos dentro de la política española son impulsados por una serie de reformas llevadas a cabo en el Concilio de Trento en un intento de reforzar el orden social. Es en el 11 de noviembre de 1563 que se lleva a cabo la sesión XXIV del Concilio de Trento. La misma establece una serie de reformas y decretos dirigidos específicamente al sacramento del matrimonio. En la "Doctrina sobre el sacramento del matrimonio" se establecen los motivos por los cuales es pertinente para la iglesia católica retomar el control sobre este sacramento:

Mas enfurecidos contra esta tradición hombres impíos de este siglo, no sólo han sentido mal de este Sacramento venerable, sino que introduciendo, según su costumbre, la libertad carnal con pretexto del Evangelio, han adoptado por escrito, y de palabra muchos asertos contrarios a lo que siente la Iglesia católica, y a la costumbre aprobada desde los tiempos Apostólicos, con gravísimo detrimento de los fieles cristianos. Y deseando el santo Concilio oponerse a su temeridad, ha resuelto exterminar las herejías y errores más sobresalientes de los mencionados cismáticos, para que su pernicioso contagio no infeccione a otros, decretando los anatemas siguientes contra los mismos herejes y sus errores.

Aunque el contexto histórico interno de la obra de Tirso de Molina, *El burlador de Sevilla*, es anterior a las reformas decretadas por el Concilio de Trento, las acciones de los



personajes de la obra se movilizan alrededor de estos decretos eclesiásticos. Según el ensayo de Enrique Vivó de Undabarrena, "Matrimonio y derecho en el Burlador de Sevilla", el contexto histórico de la obra de Tirso se puede situar en el reinado de Alfonso XI de Castilla, desde el año 1312 al 1350, mientras que la composición de la obra teatral fue posterior al Concilio de Trento (329).

La obra de Tirso de Molina, situada a caballo entre los universos anterior y posterior al Concilio, juega con la idea de un contrato vedado pero conocido por todos y practicado por muchos todavía en la primera mitad del siglo XVII, a pesar del feliz cerrojazo que el *Guzmán* pretendía dar al problema por esos mismos años. Su enclave en el siglo XIV salvaguarda la escenificación de crímenes contra la moral y los presenta como acontecimientos de un pasado remoto. Pero la presencia del matrimonio de conciencia en la casuística y la legislación moral posterior a Trento, por no hablar de su constante escenificación en los corrales de comedias, demuestra la preocupación por un asunto que, muy a pesar de la Iglesia, no conoce solución práctica. (Del Río 158)

A través de las acciones de los personajes se presenta de manera ejemplar el por qué se establecieron estos decretos más allá que solo mostrar los malos actos de don Juan Tenorio. En la obra todos los personajes infringen los decretos del Concilio de Trento pero es en don Juan que se depositan los peores atributos ya que uno de los propósitos principales de su creación es el de erradicar los matrimonios clandestinos y el motor principal detrás de este personaje es el de perpetuarlos. De hecho el "Decreto de reforma sobre el matrimonio", Cap. VII del Concilio de Trento que se titula "En casar los vagos se ha de proceder con mucha cautela", tiene una descripción particularmente parecida al personaje de don Juan que crea Tirso:

Muchos son los que andan vagando y no tienen mansión fija, y como son de perversas inclinaciones, desamparando la primera mujer, se casan en diversos lugares con otras, y muchas veces con varias, viviendo la primera. Deseando el santo Concilio poner remedio a este desorden amonesta paternalmente a las personas a quienes toca, que no admitan fácilmente al Matrimonio esta especie de hombres vagos; y exhorta a los magistrados seculares a que los sujeten con severidad... (Concilio de Trento, Sesión XXIV, Cap. VII)

Don Juan se ajusta fácilmente a esta descripción pues él en realidad no tiene una vivienda fija en toda la obra sino que se mueve de lugar a medida que van descubriendo sus burlas. Ciertamente no sería difícil creer que parte de la crítica en la obra de Tirso va dirigida a este tipo de personaje pero hay una fuerte crítica en la obra hacia estos "magistrados seculares" que menciona el Concilio. El pasaje antes citado exhorta a los "magistrados seculares" que sujeten con severidad a los varones que tengan las características de los hombres vagos pero en *El burlador de Sevilla* esto es justamente lo que no ocurre. En el primer engaño que se presenta en la obra, la usurpación de la identidad del duque Octavio por parte de don Juan, el rey de Nápoles le ordena al embajador de España que capture al ofensor. Ya sea porque el embajador de España es el tío de don Juan, don Pedro Tenorio, o por las razones que sean el Cap. VII no fue respetado. El burlador no fue tratado con severidad sino que se le alienta su comportamiento al dejarlo ir sin más consecuencias que el de tener que moverse del país. Está claro que el contexto literario de la obra está ubicado antes del Concilio de Trento pero es por esto mismo que es tan útil para ejemplificar cómo la falla en seguir los decretos de la misma acarrea toda clase de situaciones negativas para la sociedad española. James F. Burke, en su ensayo "Don Juan and the Evolution of the Self", enfatiza la función de la obra de Tirso como un modo de ejemplificación:



It is largely a presentation of *vituperatio*, of blaming, of demonstrating the harmful actions of personages who will not or cannot accept the positive roles expected of their station. In the great totality of Golden Age drama, Tirso's *El burlador* is equivalent to those elements from the world-in-reverse which the organizers of the Corpus Christi processions felt compelled to include as a contrast to images of positive and holy nature. (Burke 322)

En este caso pareciera que la obra tiene la intención de mostrar cómo la falla de este justo capítulo, el séptimo, es la causa de los eventos subsiguientes. También el alejamiento temporal es necesario en la obra de Tirso ya que la violación a este capítulo no es la única crítica que hace el autor a los magistrados seculares sino que el incumplimiento del Cap. IX, "Nada maquinen contra la libertad del Matrimonio los señores temporales, ni los magistrados", la cual es otra fuerte crítica que se hace en contra de ellos. Sobre este último incumplimiento se estará discutiendo más adelante.

El incumplimiento de los decretos y falta de severidad ante un personaje como don Juan releva al mismo de la responsabilidad de sus actos ya que él solo hace lo que le permiten. Cada uno de los personajes, al incumplir cierto decreto del Concilio, le abre las puertas a don Juan para que los burle. La discusión y análisis de las fallas que tienen cada uno de los personajes burlados muestra el estereotipo de las clases sociales en relación al acatamiento de las leyes tridentinas. La lucha de poder entre las clases sociales se puede observar en la actitud que adoptan los personajes frente al sacramento del matrimonio. Dependiendo de la clase social hay cierta predisposición sobre cuál va a ser el decreto que van a infringir. Los aristócratas mayores están presupuestos a romper con el Cap. IX del Concilio porque todos de una forma u otra le imponen el matrimonio a sus súbditos o a sus hijos. Mientras que los súbditos o los hijos en



oposición a lo que le dictan sus superiores atropellan otros de los decretos del Concilio.

Mayormente para lograr sus deseos, las jóvenes de la clase alta recurren a la consumación sin la bendición de la iglesia para ir en contra de los matrimonios impuestos. Ya en el caso de los personajes femeninos villanos se opta por el matrimonio concertado o de palabra por algún tipo de interés.

En la obra se hace presente una distinción entre las clases sociales donde los sucesos entre ellos tienen varios grados y el hilo unificador entre las mismas es don Juan. Es por esto que don Juan burla a dos nobles y a dos villanas, estructura que permite ejemplificar las consecuencias de desobedecer los decretos del Concilio de Trento. Las dos villanas a quienes don Juan logra burlar son Tisbea y Arminta. En ambos casos se lleva a cabo lo que el "Decreto de reforma sobre el matrimonio" llama "matrimonios clandestinos" el cual es llevado a cabo con el "libre consentimiento de los contrayentes". Es en el Cap. I de este decreto que se establece que pese a que en algún momento este tipo de matrimonio fue legal, luego del Concilio quien no contraiga matrimonio frente a un párroco y varios testigos no tiene un casamiento válido. E incluso antes del Concilio la situación de las villanas es una muy particular. Elena del Río Parra cita un texto que habla sobre el matrimonio en secreto o clandestino en el caso de las doncellas de clase baja: "Advierte Lesio que si un hombre de gran calidad o riquezas tuviese ocultamente alguna deshonestidad con una doncella muy desigual con palabra de casamiento, no quedará obligado el hombre a casarse. Porque estaba ella obligada a saber que estas palabras se dan fingidamente" (158). Dentro de la obra de Tirso se da a entender que Tisbea está consciente de esta situación al afirmar "Soy desigual a tu ser" cuando don Juan le promete casamiento pero esta termina creyendo dando la impresión de que más que nada lo hace por interés. En el momento en que aparece este personaje en escena hace un monólogo alardeando el hecho de que no le ha

permitido a otros pescadores acercarse a ella pero justo después que Catalinón le especifica la procedencia noble de don Juan, el interés de Tisbea por este caballero aumenta notablemente. El caso de Arminta es similar al de Tisbea pero la gravedad de la burla también acrecienta la infracción a los decretos del Concilio. No solamente se efectúa la consumación de un matrimonio secreto sino que se lleva a cabo por encima de un matrimonio legal no consumado:

Su "casamiento" (el de don Juan) con la labradora recibe, en primer lugar, la aprobación de Gaseno, su padre, y él mismo introduce a don Juan en el tálamo de Arminta remplazando a Batricio por el noble. El patriarcado impone su voluntad igualmente en el estamento noble y villano. Y el padre comparte el sacrilegio de profanar un matrimonio reconocido y bendecido por la Iglesia, al efectuar el trueque por su propia autoridad. (Austin 235)

Por otro lado, se encuentran las burlas hechas a las dos nobles, la Duquesa Isabela y doña Ana. En el inicio de la obra se da con el engaño de don Juan a la Duquesa Isabela pero más productivo que darle importancia al engaño sería mejor analizar la acción de la Duquesa. La misma estaba dispuesta a consumir un matrimonio sin las debidas preparaciones con el Duque Octavio violando nuevamente los decretos del Concilio sobre la prohibición de los matrimonios secretos. El papel de don Juan dentro de la obra es el de sacar a la luz este hecho pues es solo la obstinación de Isabela al querer verle el rostro de su amado que se da cuenta del engaño y todos conocen la pérdida de su honor. Pero quien realmente atropella los decretos en este caso es Isabela, ya que don Juan no promete nada y solo se aprovecha de la falta de la Duquesa.

Con doña Ana la situación de la Duquesa Isabela se repite pero por suerte se da cuenta a tiempo del engaño de don Juan. Como ocurre en la relación de las villanas burladas, la situación de las nobles va en crescendo. Su padre don Gonzalo de Ulloa ha aceptado el ofrecimiento del



Rey de llevar a cabo el casamiento de don Juan con doña Ana muy contrario a los deseos de la futura novia del burlador. Es a raíz de esta situación que doña Ana decide escribirle a su primo el Marqués de Mota para encontrarse en secreto. La falla de ambos primos radica en el intento de infringir el Cap. IV, "Restríngese al segundo grado la afinidad contraída por fornicación", y el Cap. V, "Ninguno contraiga en grado prohibido; y con qué motivo se ha de dispensar en estos". Aunque en la obra no se especifica qué grado de primos son, se puede presumir que tienen una relación sanguínea bastante cercana por la repetición constante del hecho de que son primos. Don Juan se aprovecha de esta situación donde ambos primos se ponen de acuerdo para verse a escondidas a causa del matrimonio impuesto por don Gonzalo. Tratando de burlar a doña Ana termina matando a don Gonzalo.

Aquí se encuentra la mayor crítica hacia los nobles que amenazaban la libertad de matrimonio. Al final de la obra queda en manos de don Gonzalo vengar el honor perdido de su hija a cuyo caso don Juan responde que realmente no logró burlar a doña Ana porque esta se dio cuenta a tiempo. Aun así, el espectro de don Gonzalo prosigue con sus planes de venganza yéndose, junto con don Juan, a lo que pareciera ser el infierno. No tiene lógica que un hombre noble que ha sido víctima del Burlador de Sevilla entre al infierno con su propio asesino. Pero si quizás el espectador de la época podría tener idea de por qué es que esto sucede. El quebrantar los decretos establecidos por el Concilio de Trento tenía como consecuencia la excomulgación. Esto explicaría el siguiente dialogo entre ambos personajes al entrar a lo que parece ser el infierno:

Don Juan: Deja que llame quien me confiese y absuelva.

Don Gonzalo: No hay lugar. Ya acuerdas tarde.

Don Juan: Que me quemó, que me abrasó. Muerto soy. (Molina 3.1. 2766-2769)

En el momento de la muerte de don Gonzalo no aparece nadie que lo confiese. Tampoco en las bodas de Batricio y Arminta aparece un párroco en escena. La falta de miembros de la iglesia dentro de la obra puede ser casualidad pero dado que la mayoría de los personajes quebrantan los decretos tridentinos y los que no se hacen de la vista larga, se puede pensar que su ausencia es un indicativo que la audiencia post-tridentina logra captar. Las violaciones a los decretos del Concilio de Trento tenían como castigo la excomulgación del individuo causando que no se pueda confesar debidamente. El decreto que viola don Gonzalo es el IX<sup>no</sup> que les exige a los magistrados respetar la libertad de matrimonio y al aceptar el matrimonio de su hija sin su consentimiento le causa su trágico final. El rey de España dentro de la obra comete esta misma violación a los decretos tridentinos, pero de cierta forma se redime al permitir los matrimonios libremente al final de los burlados de don Juan. La acción del rey se ve forzada y la severidad con la que debió ser tratado don Juan es asumida con suma dilatación. Al final el padre de don Juan Tenorio cede a la muerte de su hijo por miedo a que le suceda el mismo castigo divino.

Analizar más allá del personaje de don Juan la obra de Tirso de Molina hace que ésta se transforme en una obra llena de complejidad. Observar el texto desde el punto de vista del espectador que conoce las leyes tridentinas hace que el mismo tenga mucho más sentido, además de que es importante estar consciente que Tirso de Molina compuso la obra para ese tipo de público y sus intenciones habrá tenido. Estudiar la obra junto con los decretos del Concilio hace que los personajes dejen de ser meras víctimas y de don Juan un personaje que solo hace lo que le permiten. Además de que muestra la función de la obra como un tipo de *exemplum* en modalidad de obra de teatro. La estructura de las diferentes burlas y la resolución de las mismas con una moraleja sirven como una muestra del porqué es necesario seguir los decretos del

Concilio para el público post-tridentino. Y no solo se limita a un público en general sino que la advertencia mayor parece estar dirigida al sector noble que al tener poder puede librarse de las consecuencias con más facilidad. He ahí la importancia de que sean dos nobles, don Gonzalo y don Juan, los que tengan un final trágico mientras que los villanos obtienen lo que se podría llamar “un final feliz”. La moraleja que se puede resumir en “si violas los decretos serás burlado” o quizá aún peor “serás excomulgado” no importa la clase social. Y si a alguien le llegase a molestar esta fuerte crítica social de parte de Molina, solo bastaba con recordarles que la obra radica antes del Concilio de Trento así que nadie, en el público post-tridentino, debería darse por eludido, ¿cierto?



## Capítulo 2: Análisis de *El castigo sin venganza* bajo la óptica post-tridentina

Compuesta aproximadamente sesenta y ocho años después de la implantación de la sesión XXIV del Concilio de Trento que discute las reformas y decretos del sacramento del matrimonio, la trama en *El castigo sin venganza* se sitúa en un contexto medieval. El momento histórico interno de la obra debe haber sido evidente para todo aquel espectador que haya presenciado la misma o la haya leído luego de ser impresa precisamente por estar basada en una historia o “novella” ampliamente conocida. Es al final de la obra que el personaje de Batín hace las siguientes aseveraciones: “Aquí acaba, / senado, aquella tragedia/ del castigo sin venganza, / que siendo en Italia asombro, / hoy es ejemplo en España” (1.3018-3021). Las mismas nos indican el carácter pedagógico de la obra, mas no especifica cual es la enseñanza dejando al público la interpretación de la obra. Obras españolas medievales consideradas como *exemplum*, o espejo de príncipes, tal como *El Conde Lucanor* de Don Juan Manuel colocan al final de cada relato una serie de versos que resumen la moraleja. Pero en obras de teatro como *El castigo sin venganza* el texto completo es una compilación de versos cuya ambigüedad y múltiples sucesos hace prácticamente imposible llegar a una sola conclusión. Más que nada hace una interpelación a los espectadores, al “senado” como Batín los llama, a emitir juicio sobre los sucesos de esta tragedia. Ahora cabe preguntarse bajo qué leyes estos espectadores Post-Tridentinos pasarán juicio: ¿bajo los estándares medievales del contexto de la obra o bajo las leyes Tridentinas que estos deben obedecer?

En este capítulo se pretende argumentar que el final trágico de la obra *El castigo sin venganza* es resultado de la violación de los decretos sobre el matrimonio establecidos por el Concilio de Trento, en especial la coerción del concepto del libre albedrío promovido por la iglesia. Los decretos del Concilio que se violentan dentro de la obra y que son discutidos en

contraste con la obra de Lope de Vega son los siguientes: “Nada maquinen contra la libertad del matrimonio los señores temporales, ni los magistrados” (Capítulo IX), “Restríngese al segundo grado la afinidad contraída por fornicación” (Capítulo IV), “Ninguno contraiga en grado prohibido; y con qué motivo se ha de dispensar en estos” (Capítulo V), “En casar a los vagos se ha de proceder con mucha cautela” (Capítulo VII) y “Graves penas contra el concubinato” (Capítulo VIII). En adición se van a discutir las posibles fuentes que utilizó Lope de Vega al momento de escribir la obra para así hacer hincapié a la función de la misma como ejemplo de las leyes canónicas para el espectador post-tridentino.

Está claro que Lope de Vega obtuvo inspiración de una fuente externa a la hora de escribir la tragedia de *El castigo sin venganza*. Lo que no está claro es cual en específico o si hay más de una fuente que el autor haya tenido como base para escribir su obra de teatro. En el prólogo él mismo alude a las diferentes versiones que tiene la historia expuesta en su tragedia: “Su historia estuvo escrita en lengua latina, francesa, alemana, toscana y castellana: esto fue en prosa, agora sale en verso; vuesa merced la lea por mía...” (de Vega 281). Llama la atención la advertencia que se hace más adelante en el prólogo donde se advierte que la obra está “escrita al estilo español”, con todas las implicaciones que esta afirmación acarrea. Al haber una apropiación de una historia que ha sido concebida bajo los preceptos que Vega cataloga como “estilo español”, se asume la adaptación a las normas y convenciones sociales de la época en la que fue escrito, incluyendo las leyes que dan forma a esta sociedad: “The careful comparison of Italian novellas with their Spanish versions reveals that Spanish authors employ the rhetoric of the fictitious case to test the validity of the legal grounds created by the new set of rules introduced by the Council of Trent” (Rabell, *Rewriting* 48). Es por esto que el análisis de las fuentes que proveen inspiración en contraposición al resultado final de la obra teatral española es



necesario. Si Lope de Vega tiene acceso a las versiones originales de la historia medieval sobre el Duque de Ferrara, no sería extraño que muchos de los espectadores ya tuvieran conocimiento sobre las mismas y no pasarían desapercibidos los cambios dentro de la narrativa.

El texto que la mayoría de los críticos literarios identifican como fuente principal de la obra de teatro es la del italiano Bandello, la “Historia undécima” de la compilación titulada *Historias trágicas ejemplares*. Sería lo más acertado ya que esta no es la única obra de Lope de Vega que hace uso de una historia de Bandello como fuente de inspiración.<sup>1</sup> El énfasis o moraleja de esta historia en particular, la “Historia undécima”, es el desastre que el incesto acarrea, además de la crítica que se le hace al Duque al matar a su propio hijo:

Puesto que en la memoria [de] los hombres los amores incestuosos hayan sido desagradables en la presencia de Dios y en el respeto de los hombres, los escándalos que se han seguido de ellos darán bastante testimonio así de la gravedad del pecado como del mal que causa en las casas y personas donde ha tenido algún atrevimiento y derramado su simiente. (285)

Este enfoque hacia la temática del incesto en *El castigo sin venganza* queda relegado a segundo lugar ya que el final trágico es atribuido al matrimonio forzado y no tanto a la relación incestuosa entre hijastro y madrastra. Más que nada, la discusión sobre el incesto es redirigida hacia un personaje inventado por Lope de Vega: Aurora. La misma será discutida más adelante.

Una gran diferencia entre la historia de Bandello y la de Lope de Vega es el estado civil del personaje principal; para el primero es el marqués Nicolás de Ferrara quien queda viudo y para el segundo se asume que el Duque de Ferrara no se ha casado nunca. Esto estipula un

---

<sup>1</sup> Refiriéndose a la historia de “Romeo et Giuletta”, del autor medieval italiano, Lope escribe la obra de teatro *Castelvines y Monteses*.



cambio esencial en la obra de Lope de Vega ya que él cambia la historia original donde el hijo del marqués, que en la obra es el equivalente al Duque, es legítimo transformándolo en un hijo bastardo. Es la ilegitimidad del personaje de Federico lo que motiva a los vasallos a forzar al Duque a casarse y es esta boda la que promueve el final trágico. No obstante, en la *novella* de Bandello también se hace hincapié sobre el matrimonio forzado:

Poco tiempo después el marqués, aunque su mujer era hermosa y de hasta diez y ocho años, no dejó de continuar sus primeros vicios, andándose de mujer en mujer, y no parecía que se había casado más por dar contento a sus vasallos, o por encubrir sus apetitos desordenados, que para abstener su deshonestidad y multiplicar su linaje, cosa que fue causa que Dios, para castigarle envió a su casa digno de ser notado, porque es tan extraño cuanto es posible, y si su memoria no fuera tan reciente no se le diera crédito. Mas tal es la paciencia del Señor, que está aguardando a que se convierta el pecador pero, viéndole endurecido en su maldad, al fin le castiga tan ásperamente que sus descendientes se suelen sentir del grave rigor. (289)

Si en esta cita es notable la presencia de un narrador que ejerce juicio sobre los personajes, en *El castigo sin venganza* no se ejerce juicio; los eventos son relatados en diversos diálogos que dan a entender la imposición del matrimonio. La presencia de este narrador se debe a que:

La trama intrincada de la *novella* guarda una estrecha relación con la controversia, un tipo de práctica retórica que floreció a comienzos del Imperio Romano como ejercicio mediante el cual los aspirantes abogados se entrenaban para dominar las estrategias que luego emplearían para litigar en la corte. (Rabell, *Bajo la ley*, 309)

La estructura de las “novellas” da paso a sentencias y colores donde el narrador de la historia defiende o acusa a algún personaje afectando la percepción del lector sobre el mismo. La diferencia entre las “novellas” y las obras de teatro radica en que el público llega a sus propias conclusiones a partir del diálogo de los personajes. Los finales de cada uno de estos puede ser la evidencia del mal proceder. Llevando así el pensamiento del espectador a la siguiente conclusión: “Si termina mal, algo hizo mal”. Las leyes del Concilio de Trento no están explícitas en la obra, pero sí en el diario vivir de quien observa inevitablemente llegando a la conclusión de que violar un decreto es sinónimo de un final trágico. Es el mismo Duque el que relata la razón por la cual se ve forzado a casarse con Casandra ya que él tenía pensado heredarle a Federico, su hijo bastardo, y no casarse nunca:

...y fue casarme traición  
que hago a mi propio gusto;  
que mis vasallos han sido  
quien me han forzado y vencido  
a darle tanto disgusto;  
si bien dicen que esperaban  
tenerle por su señor,  
o por conocer mi amor,  
o porque también le amaban;  
mas que los deudos que tienen

derecho a mi sucesión  
pondrán pleito con razón;  
o que si a las armas vienen,  
no pudiendo concertallos,  
abrasarán estas tierras,  
porque siempre son las guerras  
a costa de los vasallos.

Con esto determiné  
casarme; no pude más. (1.667-685)

Uno de los temas discutidos frecuentemente sobre la obra de “El castigo sin venganza” es el error de juicio del Duque al aceptar el matrimonio concertado con Casandra sin tomar en consideración que los que realmente ejercen un error de juicio son los vasallos del Duque. El Capítulo IX del Concilio de Trento, “Nada maquinen contra la libertad del matrimonio los señores temporales, ni los magistrados”, establece claramente que aún con una gran herencia de por medio no se deben forzar los matrimonios. Es este capítulo del Concilio el que parece haber inspirado la obra de Lope de Vega, la cual a raíz de esta se terminan violando muchos otros decretos:

Llegan a cegar muchísimas veces en tanto grado la codicia, y otros afectos terrenos los ojos del alma a los señores temporales y magistrados, que fuerzan con amenazas y penas a los hombres que viven bajo su jurisdicción, en especial a los ricos, o los que esperan grandes herencias, para que contraigan matrimonio,



aunque repugnantes, con las personas que los mismos señores o magistrados les señalan. Por tanto, siendo en extremo detestable tiranizar la libertad del Matrimonio, y que provengan las injurias de los mismos de quienes se espera la justicia; manda el santo Concilio a todos, de cualquier grado, dignidad y condición que sean, so pena de excomunión, en que han de incurrir *ipso facto*, que de ningún modo violenten directa o indirectamente a sus súbditos, ni a otros ningunos, en términos de que dejen de contraer con toda libertad sus Matrimonios. (Concilio de Trento, Sesión XXVI, Cap. IX)

Muy similar al aire carnavalesco presente en la obra de *El burlador de Sevilla, El castigo sin venganza* de Lope de Vega da inicio a su trama. Es con el personaje del Duque de Ferrara con quien se presenta la principal preocupación de la obra. El Duque se presenta en el primer acto disfrazado y en busca de mujeres a quien engañar. Otro de los decretos del Concilio de Trento violado en *El castigo sin venganza*, al igual que en *El burlador de Sevilla*, que también parece mover la trama de la obra, es el Capítulo VII: “En casar a los vagos se ha de proceder con mucha cautela”. Este decreto alerta a aquellos con el poder de influenciar la realización de un matrimonio de no casar a “hombres vagos” fácilmente. Definiendo como hombre vago a aquellos que “andan vagando y no tienen mansión fija, y como son de perversas inclinaciones, desamparando la primera mujer, se casan en diversos lugares con otra, y muchas veces con varias, viviendo la primera”. Ya no sería un decreto violado por los magistrados, sino que serían dos. Se denuncia el atropello de la libertad de matrimonio por los intereses de los magistrados, más se acusa de ignorar las advertencias y proceder a casar a un personaje no apto para el sacramento del matrimonio. Acusaciones que el público post-tridentino notaría de primera instancia y la misma obra se encarga de repetirlo varias veces en las voces femeninas. Para que

sea evidente la crítica se debe analizar al personaje del Duque en contraste con la descripción presente en el capítulo VII. En la obra de *El castigo sin venganza* no se especifica que el Duque se halla casado en algún momento, pero la obra está situada en un contexto medieval y en este contexto el yacer sexualmente con una mujer es prácticamente sinónimo de matrimonio. Situación que queda en el aire dentro de la obra ya que el Duque tiene un hijo “bastardo”, Federico, pero no se explica la relación entre él y la madre de su hijo. Claro está que la ambigüedad sobre los orígenes de Federico se puede deber a que Lope de Vega se basa en una historia anterior y se puede obviar la explicación porque el enfoque de la narrativa es otra. Es a raíz de esta situación que el Duque se ve forzado a casarse con Casandra: “... y fue casarme traición/ que hago a mi propio gusto;/ que mis vasallos han sido/ quien me han forzado y vencido/ a darle tanto disgusto (refiriéndose a Federico)” (1.667-672).

La mala fama del Duque es central en la obra, se repite continuamente y es el matrimonio el modo utilizado para controlarlo. En el Barroco es importante controlar a los sujetos sin que estos perciban la intención del Estado ya que esto coarta el concepto de libre albedrío promovido por la Iglesia Católica. El texto comienza con la ansiedad de la sociedad española de la época de controlar a los sujetos masculinos y su hipersexualidad a través del sacramento del matrimonio. Al principio de la obra mientras el Duque intenta burlar a una mujer llamada Cintia, junto a varios vasallos la misma narra cómo la fama del Duque se ha extendido entre la gente: “Ricardo. Por hacerte gran señora/ viene disfrazado ansí. // Cintia. Ricardo, si el mes pasado/ lo que agora me dijeras/ del Duque, me persuadieras/ que a mis puertas ha llegado;/ pues toda su mocedad ha vivido indignamente, / fábula siendo a la gente/ su viciosa libertad” (1.91-100). Es por esto que la obra se presta para ejemplificar el Capítulo VII del decreto sobre el matrimonio en el Concilio de Trento. Muestra por qué se debe evitar casar a este tipo de personajes. No es casualidad que

justamente después de la declaración del Capítulo VII del Concilio de Trento, el Capítulo VIII (“Graves penas contra el concubinato”) se centre en dar reprimenda a aquellos hombres casados que continúan comportándose como solteros: “Grave pecado es que los solteros tengan concubinas; pero es mucho más grave, y cometido en notable desprecio de este gran sacramento del Matrimonio, que los casados vivan también en este estado de condenación, y se atrevan a mantenerlas y conservarlas algunas veces en su misma casa, y aun con sus propias mujeres” (Cap. VII).

Luego de que en el primer acto el personaje de Cintia le informara al espectador sobre la mala reputación que acarrea el Duque y que se insinuara que parte de las intenciones de someterlo al matrimonio era controlar sus excesos se presenta la realidad del caso. El peligro de casar a los personajes vagos a los que se alude en los decretos del Concilio es que llevan a la violación de otro de los decretos, el que alerta en contra del concubinato, ya que pocas veces el matrimonio logra cambiar a este tipo de personaje. Este reproche es verbalizado por Casandra, quien se encuentra muy mortificada por el comportamiento de su esposo y se puede entender que parte de los motivos que llevan a una posible infidelidad con Federico sea el mal trato y adulterio por parte del Duque:

Sola una noche le vi  
en mis brazos en un mes,  
y muchos les vi después  
que no quiso verme a mí.  
Pero de que viva así



¿cómo me puedo quejar,  
pues que me pudo enseñar  
la fama que quien vivía  
tan mal, no se enmendaría,  
aunque mudase lugar? (2.1034-1043)

Más adelante, en una conversación que Casandra sostiene con Federico, se afirma el hecho de que más que frenar al Duque, el matrimonio ha hecho que éste se descarrile aún más usando la metáfora de un caballo que se libera desesperadamente de sus frenos. El motivo por el cual los vasallos del Duque lo fuerzan a casarse, aparte de mantenerlo bajo control, es el de la producción de herederos no bastardos. Pero en lugar de cumplir con las funciones tradicionales del matrimonio el Duque sigue en sus viejas andanzas “así el Duque, la obediencia/rota al matrimonio santo, / va por mujercillas viles/ pedazos de honor sembrando” (2.1366-1369). Las acciones del Duque luego de casado se pueden entender como un reto a esta autoridad que trata de sujetarlo, pero al hacer esto él mismo favorece que se manche su honor. Es curioso que uno de los personajes que más cuestiona la moral del Duque y su relación con el matrimonio sea su mujer, Casandra, y que en un inicio sea la misma mujer que el Duque trata de burlar quién también lo juzga por su reputación. En uno de sus monólogos al inicio del segundo acto, Casandra se cataloga a sí misma como “mujer de un hombre sin fe”. Cataloga al Duque como un “casado olvidado” y critica fuertemente el hecho de que el Duque la trate cómo objeto y no como mujer. En la versión de Bandello la marquesa también señala las faltas de su esposo y hace unas declaraciones bastante controversiales para ser una mujer: “Mas, ¡ay de mí!, que los que al principio hicieron las leyes fueron unos tiranos inquietadores de nuestro contento y enemigos

comunes de nuestro descanso autorizándolas sin tomar para ello nuestro parecer y consentimiento” (292). Este personaje femenino denuncia las injusticias y la falta de voz legal de las mujeres dentro de la sociedad, lo cual la lleva a tramar su propia venganza, aunque al momento de cautivar a su hijastro explica haber sentido el flechazo de Cupido (295). La versión maquiavélica de la marquesa contrasta con la versión de Lope. En *El castigo sin venganza* constantemente se está excusando las acciones de Casandra, las cuales son resultado del mal de amores que sufren ella y Federico muy al estilo de *Tristán e Iseo*.

El mismo Duque está consciente de sus actos. Ya en el tercer acto, al enterarse del posible engaño entre su propio hijo y esposa, entiende que estos hechos surgen a raíz de sus malos actos del pasado. Es curioso notar que en *El castigo sin venganza* no hay mención de fuerzas mayores que controlen los actos del Duque ya que luego de obligarlo a casar los vasallos entran en el anonimato. Quien se encarga de castigarlo de alguna forma es la propia Casandra y lo que luego él mismo alude como castigo divino:

Pero mayor viene a ser,  
cielo, si así me castigas;  
que aquéllas eran mis amigas,  
y Casandra es mi mujer.

El vicioso proceder  
de las mocedades mías  
trujo el castigo, y los días  
de mi tormento, (3.2512-2519)



Hay dos momentos específicos donde la libertad de concertar matrimonios se ve coartada y que definitivamente lleva a uniones “repugnantes” según las leyes. La primera es obvia, el casamiento entre el Duque y Casandra, y la razón por la cual es repugnante es la diferencia de edad entre los cónyuges. Según Sofía M. Carrizo Rueda en su ensayo “El concepto de ‘castigo sin venganza’ a la luz de una nueva fuente para el drama lopesco” otra fuente, un libro de viajes del siglo XV redactado por un tal Tafur, puede haber servido como fuente para la obra de *El castigo sin venganza* (302). En esta versión el Duque (marqués) de Ferrara mantiene su atributo de mujeriego, pero cabe notar la gran diferencia de edad entre él y sus amantes. Carrizo señala la siguiente cita del texto al que alude, allí se describe al Duque como: “onbre de ochenta años, pequeño de la persona é muy grueso” (303). No solo se casa una vez con una doncella mucho más joven que él, a la que manda a degollar junto a uno de sus hijos por adulterio, sino que más adelante vuelve a casarse con una joven de quince años donde el narrador advierte que “de aquí no se espera sinon otro yerro peor quel primero”. A raíz de esto Carrizo establece la siguiente conclusión: “Y en este caso el contraste entre la edad del marqués y los 15 años de su esposa recuerda el tópico literario de las bodas entre ‘enero’ y ‘mayo’, tan frecuente en la literatura burlesca del siglo XV” (304- 305). Este motivo aparece en el texto de Lope donde se cuestiona la boda entre el Duque y Casandra a raíz de la diferencia de edad. El problema de la diferencia de edad es la insinuación de la falta de capacidad del Duque de cumplir con sus obligaciones y los propósitos del matrimonio, la creación de herederos legítimos. La sexta ley, título segundo, de la Partida Cuarta es clara en cuanto esa función del matrimonio: “Otrosí el que fuese castrado o le faltasen aquellos miembros que son menester para engendrar, aunque haya entendimiento para consentir no valdría el casamiento que se hiciese, porque no se podría juntar con su mujer carnalmente para hacer hijos”. Ya en el título octavo, ley segunda de la Cuarta Partida, se hace

más específica la imposibilidad de casarse un hombre o mujer impotente. Cuando uno de los cónyuges no cumple con su “deudo carnal” se encuentran razones para anular el matrimonio. Hay una insistencia de parte de los personajes sobre la naturalidad de esta unión, lo más correcto hubiera sido que Federico y Casandra se casaran. El primer personaje en argumentar a favor de la unión del Conde por encima de la unión entre el Duque y Casandra es Batín, el cual ejerce juicio sobre diferentes situaciones dentro de la obra y dice lo siguiente a Federico: “Bien puedes, con presupuesto/ de que era mejor Casandra/ para ti” (1.989-991). Más adelante Lucrecia, la sirvienta de Casandra, abunda aún más sobre la contra natura de esta unión: “Conforme a la naturaleza y a la razón, mejor fuera que el Conde te mereciera, y que contigo casado, asegurando su estado, su nieto le sucediera” (2.1098-1103).

El segundo matrimonio que se trata de forzar es entre Aurora y Federico y la razón por la cual esta unión es aberrante es por las relaciones sanguíneas que hay entre ambos. El Capítulo IV y V del Concilio de Trento se dirige específicamente a aquellos matrimonios concertados entre personas con parentesco de primer o segundo grado. El Capítulo IV, “Restríngese al segundo grado la afinidad contraída por fornicación”, establece lo siguiente: “Además de esto el santo Concilio movido de estas y otras gravísimas causas, restringe el impedimento originado de afinidad contraída por fornicación, y que dirime al Matrimonio después se celebra, a sólo aquellas personas que son parientes en primero y segundo grado”. Mientras el Capítulo V, “Ninguno contraiga en grado prohibido; y con qué motivo se ha de dispensar en estos”, establece lo siguiente:

Si presumiere alguno contraer a sabiendas Matrimonio dentro de los grados prohibidos, sea separado de la consorte, y quede excluido de la esperanza de conseguir dispensa ... No se concedan de ningún modo dispensas para contraer



Matrimonio, dense muy rara vez, y esto con causa y de gracia. Ni tampoco se dispense en segundo grado, a no ser entre grandes Príncipes, y por una causa pública.

En el primer acto es Aurora, junto a su tío el Duque, quien planifica la boda entre ella y su primo Federico a sabiendas de la relación de primer grado que hay entre ellos: “Yo soy, invicto Duque, tu sobrina; hija soy de tu hermano” (1.700-701). Así parte Aurora con su discurso al tratar de convencer a su tío de casarla con Federico continuando con las siguientes aseveraciones que luego del Concilio de Trento serían suficiente para excomulgarla:

Una ley, un amor, un albedrío,  
una fe nos gobierna,  
que con el matrimonio será eterna,  
siendo yo suya, y Federico mío;  
que aun apenas la muerte  
osará a dividir lazo tan fuerte. (1.718-723)

Es luego de la conversación entre Aurora y el Duque que éste se acerca a Federico a imponerle sutilmente el matrimonio entre ambos primos: “Duque. ... Yo consulté los más ancianos sabios/ del magistrado nuestro, y todos vienen/ en que esto sobredora tus agravios.// Federico. Poca experiencia de mi pecho tienen; neciamente me juzgan agraviado, / pues sin causa ofendido me previenen (2.1144-1149).

El Duque intenta convencer a Federico de casarse con su prima tomando el consejo de aquellos que también lo obligaron a casarse a pesar de aceptar que está arrepentido del



matrimonio que llevó a cabo en contra de su voluntad. Ya en el último acto, cuando Aurora pierde el interés de casarse con su primo, a forma de desquite al enterarse de la posible relación entre su esposa y su hijo, el Duque le impone el casamiento entre Aurora y Federico. En adición a los magistrados, el Duque que también es noble, se hace partícipe de la violación al Capítulo IX que defiende el libre albedrío de los contrayentes. Nuevamente son las figuras femeninas las que critican la doble moral del Duque y refuerzan los mandatos que luego el Concilio de Trento ha de exponer: “Aurora. El casarse ha de ser gusto;/ yo no le tengo del Conde.// Duque. ¡Extraña resolución!// Casandra. Aurora tiene razón, / aunque atrevida responde.// Duque. No tiene, y ha de casarse, / aunque le pese.// Casandra. Señor, / no uséis del poder, que amor/ es gusto, y no ha de forzarse” (3.2687-2695).

El personaje de Aurora es clave para aquellos que tienen conocimiento de las versiones anteriores a *El castigo sin venganza*, ya que es de la propia invención de Lope de Vega. Una de las peculiaridades de este personaje es que ella junto a su futuro esposo, el marqués de Gonzaga, son los únicos nobles con un final no trágico. E. Steward Atkins discute a profundidad en su ensayo, “El castigo sin probanza: papel y perspectiva de Aurora en *El castigo sin venganza* de Lope de Vega”, el personaje de Aurora y analiza por qué Lope de Vega coloca a este personaje de su invención como reveladora de la relación incestuosa entre Casandra y Federico. Analiza cuan fidedigno puede ser su testimonio dada la ambigüedad de los versos que relatan lo acontecido, la posición subjetiva de la misma y la incapacidad del espectador de corroborar el testimonio en escena:

En cambio, Lope inserta a un testigo dominado por los celos y cuya confiabilidad es cuestionable. Ni siquiera lo presencia en persona sino en el reflejo de un espejo de otra sala y sólo una vez. Aunque la crítica lo ha ignorado hasta ahora, es

evidente que Lope construye esta escena con el propósito de sembrar dudas en el espectador: dudas sobre quién es Aurora y sobre el contenido de su testimonio.

¿Es posible que las modificaciones introducidas por Lope y el curioso papel que le otorga a Aurora estén en relación con el objetivo de aumentar el tono trágico de la pieza, de crear una verdadera tragedia? (Atkins 71)

Pero más que pensar en la posibilidad que tiene el público de confiar en un personaje que según E. Steward Atkins no es confiable y que a causa de su volátil imaginación fomentada por los celos se analice su función en relación de las reformas monárquicas. Es cierto que en un inicio el personaje de Aurora se encontraba de acuerdo con llevar a cabo un matrimonio que va en contra del Capítulo IV discutido anteriormente, pero es el único personaje que rectifica su pensar y en ningún momento quebranta alguno de los decretos del Concilio de Trento correspondientes al matrimonio. Ahí se encuentra la capacidad de Aurora de ampliar la magnitud del final trágico y de señalarle al espectador el propósito de la obra como ejemplo. He ahí la utilidad de basarse en una historia remota como la de Bandello u otras fuentes. Los personajes que Lope de Vega adapta tienen la posibilidad de quebrantar las leyes porque ya está preestablecido en las historias marco, mientras que todo aquello que sea puramente de la invención del escritor debe ir acorde a las leyes que rigen su tiempo. Es por esto que la crítica hacia la clase social noble se hace tan fácil en esta obra de teatro. Quienes hacen la afrenta mayor a las relativamente recientes reformas del sacramento del matrimonio son los magistrados y el Duque, aunque se intente disfrazar la crítica con la supuesta traición de Federico y Casandra. Situación que se hubiera podido evitar de no haber impuesto un matrimonio por parte de los magistrados y de no haber aceptado por parte del Duque o al menos haber rectificado a tiempo sus costumbres de hombre vago. Blanca Santos, en su ensayo "Lope y la tragedia 'al estilo



español': hacia *El castigo sin venganza*" discute cómo se aplica el concepto de tragedia al final de la obra de Lope señalando dos puntos muy importantes sobre este final: "Aquí, tras el reconocimiento del error –la anagnórisis– tenemos el arrepentimiento tras su reconocimiento –la peripeteia en terminología de Alfonso de Toro–, y la atribución de este final, tanto por parte del duque de Ferrara como de los monarcas, a un castigo divino en pago de su error" (78). En primer lugar, se le adjudica la responsabilidad del final trágico a los monarcas y al Duque. La responsabilidad no se le otorga a la relación incestuosa de madrastra e hijastro como lo hace la historia de Bandello. Segundo, toca un punto muy particular, el tema del castigo divino. Cada uno de los personajes que quebranta las leyes canónicas tiene un castigo en particular, quien no sale ileso. A partir del conjunto de magistrados se puede debatir hasta qué punto fueron castigados ya que ni siquiera se hacen presentes en la obra. Su castigo fue el siguiente: si en algún momento su intención de forzar el matrimonio entre el Duque y Casandra para obtener un heredero legítimo no se les concede y termina peor que en un principio, pues al morir Federico no hay ningún heredero. El castigo del Duque fue aún más severo: al traicionar a su propio hijo e ir en contra de varias de las leyes canónicas obtiene como resultado la pérdida de su honor, de su esposa y de su único hijo. Con las indirectas dentro de la obra sobre la edad del Duque se puede cuestionar su posibilidad de poder procrear nuevamente una vez muerto su único heredero. Es así como el castigo divino del Duque radica en la imposibilidad de reproducción y la soledad que acarrea su mala toma de decisiones. Incluso ya al final donde se alega que ha tenido un cambio positivo de carácter el Duque insiste en ir en contra de las leyes que él como líder debe implantar.

The Duke reacts to the crisis like a private individual- he behaves like an avenging Calderonian husband- and not like a ruler, and with every action he



forfeits his right to our respect if not our sympathy. What we see throughout his handling of the situation is the operation not of the law, but of the Duke's own will. (McKendrick 148)

En el caso de Federico y Casandra se atenúan sus faltas en el transcurso de la obra e incluso se puede llegar a dudar si realmente llegaron a tener intimidad. Aun así queda claro que la atracción de ambos no debe ser, aunque sean víctimas de las circunstancias. El tema del adulterio es recurrente en muchas obras de la época y es uno de los comportamientos que la iglesia intenta refrenar. El espectador conoce de antemano las consecuencias del adulterio, la muerte. Después de presenciar el final trágico de cada uno de estos personajes principales y nobles, el salir ileso de Aurora es chocante. El espectador se debe preguntar cuál es la diferencia entre este personaje con relación a los otros. Quien conoce las versiones anteriores capta que Aurora es un personaje que Lope de Vega coloca dentro de la obra y es propio de su imaginación. Luego se puede preguntar cuál es su propósito en la obra. ¿En qué radica su buena fortuna en comparación con los otros personajes? Al analizar todas las posibilidades se puede llegar a varias conclusiones. Según Melveena McKendrick en su libro *Playing the King: Lope de Vega and the limits of conformity*, la obra de *El castigo sin venganza* muestra que “there is a boundary between reason of state and the ethically unacceptable which must not be crossed” y que además la obra “by implication constitute a devastating critique of the unaccountable ruler” (150). Crítica peligrosa que el espectador puede relacionar con los monarcas de su tiempo donde el autor se resguarda con la distancia del contexto de la obra y los requerimientos del género de la tragedia de emplear personajes elevados. Por otro lado, se puede argumentar que Aurora es el único personaje de la obra que no lleva a cabo el quebrantamiento de las leyes sobre el matrimonio del Concilio de Trento y si en algún momento lo iba a hacer, se rectifica. De esta

forma el personaje de Aurora representa todo aquello que el espectador desea imitar para no terminar como el Duque. Volviendo a la cita del inicio, Batín dice lo siguiente: “Aquí acaba, / senado, aquella tragedia/ del castigo sin venganza, / que siendo en Italia asombro, / hoy es ejemplo en España” (3.3018-3021). Ahora le pregunto al senado/espectador, ¿de qué es ejemplo realmente *El castigo sin venganza*?

## Conclusión:

El análisis bajo la óptica post-tridentina de obras en un contexto medieval como *El burlador de Sevilla* de Tirso de Molina y *El castigo sin venganza* de Lope de Vega, puede llevar tanto a los espectadores de su época como a críticos literarios a la conclusión de que estas representan las ansiedades de la sociedad española del siglo XVII. Teniendo en consideración nociones históricas sobre el movimiento literario del Barroco tal como las exponen teóricos como Maravall y John Beverley se hace tangente la necesidad en esta época de retener el control sobre la sociedad que la conforma. Personajes tales como Don Juan y el Duque de Ferrara, que deben ser controlados, muestran esta característica en el teatro del Siglo de Oro a través del negativo de la imagen deseada. Estos personajes le muestran a la sociedad que los observa que si no llegan a cumplir con los decretos sobre el matrimonio del Concilio de Trento van a tener un castigo. De lograr pasar el filtro de la inquisición de seguro no podrán evadir el “castigo divino”. La mención repetida de este método de freno a los “excesos” de la sociedad Barroca indica la constante violación de los decretos y reformas del Concilio de Trento además de señalar la posible dificultad que la iglesia enfrenta al momento de hacer que se acaten los reglamentos. Dentro de los decretos e ideales que se intentan reforzar, se encuentra el concepto de libre albedrío promovido por la iglesia católica dónde se enfatiza la hipotética libertad que tienen los contrayentes al escoger a su esposo o esposa y que en muchas ocasiones es ignorada al hacer acuerdos de matrimonio. La libertad de elección es principalmente ignorada por convenios que favorecen al poder adquisitivo de la familia en cuestión y la existencia de leyes que autorizan la remoción de herencias de no estar de acuerdo los padres de los contrayentes con la boda. En estas obras, además, se presentan las consecuencias de las relaciones incestuosas las cuales se tratan de prevenir con las reformas al sacramento del matrimonio eliminando la oficialidad de los



matrimonios secretos, costumbre comúnmente extendida en el Medioevo. La función de las obras como método de enseñanza que la iglesia utiliza para amaestrar a las masas no debe ser confundido como uno dócil ya que no se limita a adoctrinar, sino que también puede ser un medio de crítica. Se encuentra un uso complementario y contradictorio de las obras por parte de sus autores al utilizar los decretos propios de la iglesia tanto para cumplir con los designios imperiales como para cubrir mensajes subversivos. Situación que depende profundamente de la óptica a la que sea sujeta de escrutinio. Sin duda hay un uso de las obras como método de enseñanza de los relativamente recientes decretos de la iglesia y a su vez se infiltran, refugiadas bajo el presupuesto de la enseñanza, duras críticas a nobles y miembros poderosos de la sociedad esquivando la censura de la inquisición. Ante todo, se encuentra presente el elemento característico de la época del Barroco, la participación activa de la diversidad de espectadores ante el arte representado en este momento histórico. En la obra de Lope de Vega se recrea un saber único por parte del público espectador que los personajes de la obra ignoran.

A pesar de que ambas obras, *El burlador de Sevilla* y *El castigo sin venganza*, discuten las consecuencias de violar ciertos decretos en común, es *El castigo sin venganza* la obra que se destaca por una mayor complejidad. La estructura de *El burlador de Sevilla* se encuentra exponencialmente calculada y simétrica en comparación. Como descripción general, en la obra se encuentra un caballero noble que burla o intenta burlar a dos nobles y a dos villanas y cuya conclusión hace de la misma una obra completada. Don Juan es castigado y el rey les cede finales felices a las víctimas del burlador. No hay espacio para más, una vez muerto el burlador muere la obra junto con él. *El castigo sin venganza* discute una variedad mayor de violaciones a los decretos y reformas del matrimonio. Esta complejidad probablemente radica en la “españolización” de un texto anterior dónde se entretajan los aspectos legales presentes en el

original y en la realidad del espectador de su época de adaptación. El final es contundente con el castigo infligido si es analizado bajo las leyes del matrimonio y el concepto de “castigo divino” / excomunión, pero como parte de la persuasión característica del Barroco, esto queda entre el personaje del Duque de Ferrara y los espectadores. El castigo es inexistente para el resto de los personajes. Sin importar si hay una estructura perfectamente lineal, como la obra de Tirso, o si el autor entreteje los conceptos de la época con las narraciones de otro autor, como la de Lope de Vega, lo que sí queda claro es el uso de las obras como medio ejemplificador de lo que podría suceder al violar los decretos del Concilio de Trento. Para el público espectador debió ser evidente las razones de los finales trágicos, aunque las obras tuvieran un espacio temporal y espacial diferente al suyo.

Como parte de esta función de *exemplum*, Tirso de Molina y Lope de Vega, utilizan el “castigo divino” para darle conclusión a la trama. La corte ya no es el centro del juicio, sino que el deber de castigar se traslada al más allá, a un espacio que ni el mejor de los burladores puede engañar. En *El burlador de Sevilla* el juicio del rey llega muy tarde, antes llega el Convidado de Piedra a hacer de mensajero de la justicia divina arrancando de raíz el mal en la tierra. En *El castigo sin venganza* el juez ejecutor es el burlador mayor donde su “castigo divino” es llevado a cabo en la tierra. La estirpe del Duque de Ferrara es eliminada. Si se rompen las leyes de la iglesia no importa si la corte en la tierra no se llega a enterar o si no lo enjuician porque del castigo divino no hay escapatoria. Hay una obligación por parte del público de cumplir con las reformas al sacramento del matrimonio impuesto por el Concilio de Trento ya que el miedo a recibir el mismo castigo infligido a Don Juan o el Duque de Ferrara debía ser motivación para este público espectador.



Como se puede apreciar al analizar ambas obras del Barroco, *El burlador de Sevilla* y *El castigo sin venganza*, la sociedad española del siglo XVII demuestra haber tenido una notoria ansiedad ante el personaje del burlador. En la primera obra, escrita por Tirso de Molina, se presenta a Don Juan Tenorio quien anda de lugar en lugar dando palabra de matrimonio a las mujeres que encuentra en su camino sin respetar este sacramento católico. Este personaje sería la ejemplificación del noble varón que no ha sido controlado exitosamente por la sociedad que lo contiene. En la segunda se presenta al Duque de Ferrara remitiendo al espectador nuevamente a la figura del burlador. La caracterización del Duque se asemeja a la de Don Juan, quien luego de hacer sus burlas de juventud libremente se intenta controlar una vez ha avejentado.

Don Juan Tenorio es detenido eventualmente por “castigo divino”, a una edad temprana, antes de completar lo que hubiera sido su última burla y salirse con la suya. Irónicamente el “castigo divino” al que se hace referencia proviene de un muerto. Es el personaje de Don Gonzalo, muerto a manos de Don Juan, que se arrastra finalmente al burlador a lo que pareciera ser el infierno. Así es como Don Juan termina siendo burlado por una de sus propias víctimas. Por otro lado, la historia del Duque de Ferrara muestra el castigo que se le depara a aquellos burladores que llegan a envejecer y que son capaces de burlar continuamente a todo aquel que le rodea. Al final llega incluso a burlar a su propio hijo y vasallos. Son solo el Duque y el público espectador de la obra quienes están conscientes de la pérdida de honor a causa de uno de los frutos de las burlas de su juventud, su hijo Federico y su propia esposa Casandra. Le deja al espectador como moraleja la idea de que el destino del burlador es llegar a ser burlado como castigo divino. Como se ha discutido al inicio de la tesis sobre los conceptos del momento histórico del Barroco, específicamente el teatro del Siglo de Oro en España, difundido por el teórico José Antonio Maravall, se entiende que este género literario servía en función de la



corona y su intención de catequizar a las masas. Con el paso del tiempo varios críticos literarios, tal como Melveena McKendrick, han cuestionado la invariabilidad de la agenda imperial de las obras del Barroco como expone la teoría de Maravall. La crítica literaria argumenta que estos no solo funcionan a favor de la agenda monárquica, sino que se encuentra presente un mensaje subversivo bien disimulado.

En los capítulos de este trabajo se discutieron las dos posibilidades como viables. El análisis de las obras bajo la óptica post-tridentina permite observar que el público de su momento histórico puede llegar a la conclusión, guiados por la persuasión, de que es necesario seguir los decretos impuestos por el Concilio. De esta misma manera cabe la posibilidad de ver la persuasión como elemento decorativo a un propósito mayor, la crítica al estrato noble de la sociedad española.

En ambas obras de teatro la crítica hacia la clase social noble se encuentra presente, pero justamente por el poder y sensibilidad de este estrato social un comentario fuera de lugar dentro de la obra podía dar paso a la censura. Para evitar la censura de sus obras los autores de estas recurren a diversos métodos que disimulan el contenido subversivo de las mismas. Aun así, muchas de estas críticas se encuentran intrínsecamente ligadas a la reglamentación que la misma iglesia católica impuso con las reformas del Concilio de Trento. Aparte de escudarse detrás de las normativas impuestas en la época otros de los recursos para disimular la crítica lo son el alejamiento de espacio temporal, distancia entre el espacio donde se sitúa la obra internamente en relación al espacio que se representa o fue compuesta, basarse en literatura de otros autores y remitirse a estos “magistrados” con distancia.

En ambas obras el Capítulo VII del Concilio de Trento es analizado, “En casar a los vagos se ha de proceder con mucha cautela”. El mismo se dirige directamente a los “magistrados

seculares” y se les ordena a tener precaución en casar a personajes muy parecidos a la caracterización del burlador, Don Juan y el Duque de Ferrara. Hay que tener en cuenta que esta crítica, al estar dirigida a personas con poder dentro de la sociedad española, incluyendo a los mismos reyes, se debe hacer con suma precaución y no pasa desapercibida para el espectador. En un momento histórico como el siglo XVII, donde las autoridades buscan los medios para reprimir y controlar a los miembros de la sociedad, las críticas hacia la corona y aquellos cercanos a este puesto pueden acarrear la aprensión por parte de la inquisición y la censura del texto. *El burlador de Sevilla* utiliza la distancia de espacio y tiempo para lograr evadir la censura. Incluso la figura del rey, que logra ver más allá de las burlas de Don Juan, es un punto de aparente redención por parte del estrato de los nobles. En el transcurso de la obra el padre de Don Juan ignora a sabiendas los malos pasos de su hijo e incurre a protegerlo. El problema de este personaje y su representación en la obra es su cercanía al rey ya que es su privado. Quien observa la obra puede asociar esta figura con una crítica a la corona. El mismo Don Gonzalo ignora los deseos de su hija y le impone matrimonio. Ambos ignoran uno que otro decreto del Concilio de Trento. Es así como el foco de la crítica en la obra se mantiene en Don Juan y sus custodios.

Por otra parte, al basarse en la historia de Bandello *El castigo sin venganza* evoca con mayor facilidad una crítica que responsabiliza al autor anterior. Lope de Vega se hace responsable de adaptar la obra a los intereses de su público aplicando la técnica mencionada anteriormente, la “españolización”. Pero cualquier incoherencia se le puede adjudicar a la fuente original. A pesar de la conveniencia de basarse en un texto anterior es necesario disimular las críticas. En el texto de Lope de Vega se puede entender que la ausencia de magistrados dentro de la obra cumple esta función. Los espectadores solo tienen conocimiento de estos magistrados



seculares a través de diálogos entre los personajes, en especial del Duque de Ferrara, quien es forzado a casarse a causa de estos personajes invisibles. Al estar basada en una *novella* medieval que se lleva a cabo en Italia, se asume que *El castigo sin venganza* sigue una distancia de tiempo y lugar.

El carácter subversivo de estas obras al criticar un estrato social particularmente sensible en la época Barroca y los peligros que dicha crítica conlleva, sorprende al espectador de las obras y quien tiene la capacidad de captarlas. No obstante, la crítica no se reduce a la clase noble, sino que la clase social baja también es criticada con una mayor atención a las mujeres. La estructura interna de la obra de *El burlador de Sevilla* favorece este tipo de comentarios. Tirso juega con dos nociones cuando se refiere a los personajes villanos. El contexto medieval le permite poner en diálogo nociones de esa época con la post-tridentina. En el contexto medieval las doncellas de clase baja están supuestas a tener conciencia de que el acercamiento de un noble con palabra de casamiento debe ser fingido. A esto se le añade la violación del Capítulo I de la reforma de matrimonio, el cual establece que la validez de un matrimonio depende de la presencia de varios testigos y de llevar a cabo los debidos procedimientos según lo establecido por la iglesia. Es a raíz de estos conceptos que la caracterización de las villanas femeninas de *El burlador de Sevilla* tiene las de perder ante Don Juan sin importar el espacio temporal en el que se encuentren. En el contexto medieval las villanas deben de sobreentender que la promesa de matrimonio de un noble no es válida mientras que en el contexto post-tridentino es posible que al exponer el matrimonio ante la iglesia surja algún tipo de impedimento por la diferencia de clases sociales. Esta sería la proyección de Tirso de Molina con los personajes de Arminta y Tisbea. Otro evento dentro de la obra característico del contexto medieval se representa con la burla de Don Juan al padre de Arminta, simulando lo que en la época se conocía como el derecho del señor feudal de



acostarse la primera noche con una doncella en su noche de boda. Aparenta recrear este elemento medieval mientras que hace un análisis fundamental al sacramento del matrimonio: ¿una vez llevada a cabo la ceremonia se puede anular un matrimonio que no se ha consumado? Lo único que exponen los cánones del concilio sobre este asunto es que si es posible dirimir un matrimonio no consumado siempre y cuando uno de los dos se vaya a volver miembro de la iglesia. El intercambio de un matrimonio legítimo por uno de palabra sería un disparate. Por otro lado, en *El castigo sin venganza* el personaje de Cinthia, que sería en personaje más cercano al estereotipo presentado por Arminta y Tisbea en la obra de Tirso, entiende de antemano su lugar y no se deja llevar por las insinuaciones del Duque de Ferrara. La obra se ve limitada en presentar personajes de bajo nivel al ser catalogada como tragedia por el mismo Lope de Vega. Género que desde la antigua Grecia se enfoca en presentar personajes de estratos sociales nobles y elevados.

Una de las reformas de matrimonio que da cuerda a la trama de ambas obras es el Capítulo IV, “Restríngese al segundo grado la afinidad contraída por fornicación”, y el Capítulo V, “Ninguno contraiga en grado prohibido; y con qué motivo se ha de dispensar en estos”. Como parte de las reformas de la iglesia se disminuye al segundo grado de consanguinidad los límites para poder contraer matrimonio. *El burlador de Sevilla* va a discutir este tema sobre las relaciones incestuosas a través de los personajes de Doña Ana y el Marqués de la Mota. En la obra se menciona repetidamente su relación incestuosa. Es por su intención de consumar secretamente su relación incestuosa que Don Juan logra burlarse de ambos y Don Gonzalo termina asesinado. Aunque la muerte de este se le atribuye a la violación que hace a la libertad de elección al obligar a su hija Doña Ana a comprometerse con alguien que no era de su agrado. El trato hacia el tema del incesto en la obra de Tirso se suspende en el aire ya que aunque el

matrimonio entre primos está prohibido, no se especifica hasta qué grado de consanguinidad estos están relacionados. Incluso al final el Marqués de Mota le pide al Rey desposarse con su prima luego que se autoriza a proseguir con los matrimonios de todas las víctimas del burlador. Pero sobre este tema no se argumenta nada más, la obra se acaba. Mientras que en *El burlador de Sevilla* no hay un desarrollo de la problemática del incesto donde se llegue a una conclusión como sucede en *El castigo sin venganza* cuya trama toma muy en cuenta el problema que envuelve el incesto, ya sea por consanguinidad o lazos legales. La primera relación incestuosa es la de los primos, Aurora y Federico, quienes en su juventud llegaron a tener un interés romántico cercano. Una vez entra en escena quien va a ser su madrastra, el personaje de Casandra, Federico transfiere su interés incestuoso. Como se discute ampliamente en el segundo capítulo de la tesis, el personaje de Aurora como invento exclusivo de Lope de Vega tiene una obligación moral de representar aquello permitido por las reglamentaciones del Concilio. En un comienzo intenta forzar el matrimonio entre ella y su primo, pero luego se arrepiente. Su arrepentimiento contrasta con la insistencia de Federico en continuar con la relación incestuosa entre él y su madrastra. Aurora es de los pocos personajes con un final decente dentro de una obra catalogada como tragedia.

El estudio de ambas obras bajo la óptica de la realidad social y legal de su público receptor permite un análisis que es capaz de señalar los mensajes implícitos de las mismas. De no ser así los estudios y análisis críticos de *El burlador de Sevilla* y *El castigo sin venganza* se verían reducidos a temas como: el honor, el concepto de venganza, psicoanálisis de los personajes y aplicación de teorías feministas. O quizá se vería limitado al ser solo analizado desde la época medieval a la que se remite. La reducción del análisis a estos temas limita la comprensión de las obras ya que pasa de largo que fueron compuestas en una época y una



sociedad específica que debe responder a las particularidades de la misma. Este público está relacionado con las leyes a la que fueron sujeto en un momento histórico donde la inquisición se encarga de recordarles las consecuencias de quebrantar los decretos de la iglesia. Si en la vida diaria los espectadores se enfrentan constantemente con las leyes que tratan de controlarlos, ¿acaso no se puede pensar que esta mentalidad no se pueda transferir al análisis de estas mismas obras? Cada una de estas obras tiene énfasis en reformas del decreto del matrimonio del Concilio de Trento tanto en común como alternas con acercamientos similares y hasta ambiguos de las leyes que se trabajan en las obras. *El burlador de Sevilla* se enfoca en el control del personaje burlador y vago que tanto advierte la iglesia, la necesidad de erradicar el matrimonio de palabra o secreto y las consecuencias nefastas de la imposición de matrimonio por parte de los padres. *El castigo sin venganza* trabaja en común el control del personaje burlador y la imposición de matrimonio, pero con un énfasis particular a las relaciones incestuosas.

Luego de analizar ambas obras bajo la óptica post-tridentina, sale a la luz su función como una muestra de lo que no se debe hacer al representar personajes fuera de control. Al revisar los finales de cada uno de los personajes que no siguen las normas de la época Barroca, aunque sí cumplan con su época de contexto y las referencias a la iglesia que el público puede inferir los mensajes implícitos. Estos salen a la luz y enriquecen el estudio de las obras del Siglo de Oro.



### Obras citadas:

- Arellano, Ignacio y Jesús M. Usunáriz Garayoa. *El matrimonio en Europa y el mundo hispánico: siglos XVI y XVII*, Vol. 85. Visor Libros, 2005.
- Atkins, E. Stewart. "El castigo sin probanza: Papel y perspectiva de Aurora en El castigo sin venganza de Lope de Vega". *Bulletin of the Comediantes*, vol. 66, no. 2, 2014, pp. 67–91., doi:10.1353/boc.2014.0037.
- Behrend-Martínez, Edward. "'Taming Don Juan': Limiting Masculine Sexuality in Counter-Reformation Spain." *Gender & History*, vol. 24, no. 2, Oct. 2012, pp. 333–352, doi:10.1111/j.1468-0424.2012.01685.x.
- Beverley, John. "On the Concept of the Spanish Literary Baroque." *Culture and Control in Counter-Reformation Spain*, editado por Anne J. Cruz y Mary Elizabeth Perry. U of Minnesota P, 1992.
- Brooks, Peter. "The Law as Narrative and Rhetoric." *Law's Stories: Narrative and Rhetoric in the Law*, Yale UP, 1996, pp. 14–22.
- Burke, James F. "Don Juan and the Evolution of the Self." *Never-Ending Adventure": Studies in Medieval and Early Modern Spanish Literature in Honor of Peter N. Dunn*, editado por Edward Friedman y Harlan Sturm, Juan de la Cuesta, 2002, pp. 309–324.
- Carreño, Antonio. "'La sangre / muere en las venas heladas': tragedia en *El castigo sin venganza*, de Lope de Vega". *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. 21, no. 2, 1997, pp. 253–271., [www.jstor.org/stable/27763361](http://www.jstor.org/stable/27763361).

- , "La 'sin venganza' como violencia: *El castigo sin venganza* de Lope de Vega". *Hispanic Review*, vol. 59, no. 4, 1991, pp. 379–400., doi:10.2307/473341.
- , "Alegoría, discurso político y la nueva comedia: Lope de Vega". *Bulletin of the Comediantes*, vol. 58, no. 2, 2006, pp. 323–339. *ProQuest Central*, doi:10.1353/boc.2006.0004.
- Carrión, Gabriela. *Staging Marriage in Early Modern Spain: Conjugal Doctrine in Lope, Cervantes, and Calderón*. Bucknell UP, 2011.
- Carrión, María M. *Subject Stages: Marriage, Theatre and the Law in Early Modern Spain*. U of Toronto P, 2010.
- , "Historias de violencia y escopofilia, o la casuística del honor entre Lope de Vega y Calderón". *Romance Notes*, vol. 50, no. 1, 2010, pp. 21–33, doi:10.1353/rmc.2010.0023.
- , "The Burden of Evidence: Performances of Marriage, Violence, and the Law in *El médico de su honra*." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. 27, no. 3, 2003, pp. 447–468., [www.jstor.org/stable/27763865](http://www.jstor.org/stable/27763865).
- "Concilio de Trento: texto - IntraText CT." *Concilio de Trento: texto - IntraText CT*, [www.intratext.com/IXT/ESL0057/\\_P19.HTM](http://www.intratext.com/IXT/ESL0057/_P19.HTM).
- Connor, Catherine. "Don Juan: Cultural Trickster in the Burlador Text." *New Historicism and the Comedia: Poetics, Politics and Praxis*, editado por José A. Madrigal. Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1997. pp. 83-109.

- Cruz, Anne J., and Mary Elizabeth Perry. *Culture and Control in Counter-Reformation Spain*, Vol. 7. U of Minnesota P, 1992.
- Descouzis, Paul. "Filiación Tridentina De Lope De Vega: *El peregrino en su patria* (1604)". *Revista de Estudios Hispánicos*, vol. 10, no. 1, 1976, pp. 125-138.
- Elliott, John Huxtable. *Spain, Europe & the Wider World, 1500-1800*. Yale UP, 2009.
- Fish, Stanley. "Fish v. Fiss" and "Going Down the Anti-Formalist Road." *Doing What Comes Naturally: Change, Rhetoric, and the Practice of Theory in Literary and Legal Studies*. Duke UP, 1989.
- Gala, Candelas. "'Un hombre sin nombre': The Mirroring of Language and Nature in Tirso's *El burlador de Sevilla*." *Bulletin of the Comediantes*, vol. 56, no. 1, 2004, pp. 97-114., doi:10.1353/boc.2004.0023.
- Garcia-Reidy, Alejandro. "La fuerza de la historia representada: la puesta en escena del primer teatro histórico de Lope de Vega y William Shakespeare". *EHumanista*, 2015, pp. 17.
- Gewirtz, Paul. "Narrative and Rhetoric in the Law." *Law's Stories: Narrative and Rhetoric in the Law*. Yale UP, 1996, pp. 2-13.
- González Echevarría, Roberto. *Love and the Law in Cervantes*. Yale UP, 2005.
- Hesse, Everett W. "The Perversion of Love in Lope de Vega's 'El castigo sin Venganza'." *Hispania*, vol. 60, no. 3, Sept. 1977, pp. 430-435. *JSTOR*, doi:10.2307/340003.



- Larson, Catherine. "The Uniqueness of Tirso in Contemporary Stagings: Modern Audiences Meet the Master." *Tirso de Molina: His Originality Then and Now*, editado por Henry W. Sullivan and Raúl A. Galoppe. Ottawa Hispanic Studies 20, 1996, pp. 40-56.
- Larson, Donald R. "Adapting History: Bandello, Lope de Vega, Lord Byron, and Donizetti." *Bulletin of the Comediantes*, vol. 67, no. 1, 2015, pp. 1-17. *ProQuest*, doi:10.1353/boc.2015.0011.
- Maitland, Sarah. "Performing Recognition: *El castigo sin venganza* and the Politics of the "Literal" Translation." *Bulletin of the Comediantes*, vol. 67, no. 1, 2015, pp. 37-56. *Project Muse*, doi:10.1353/boc.2015.0001.
- Maravall, José A. "La cultura del Barroco: una estructura histórica". *Historia y crítica de la literatura española. Siglos de Oro: Barroco*, editado por Francisco Rico. Crítica, 1983, pp. 49-53.
- McKendrick, Melveena. *Playing the King: Lope De Vega and the Limits of Conformity*. Tamesis, 2000.
- Molina, Tirso. *El burlador de Sevilla o el convidado de piedra*. Cátedra, 1997.
- O'Connor, Thomas Austin. "Sobre la supuesta misoginia en 'El burlador de Sevilla'". *Palabra crítica. Estudios en homenaje a José Amescua*, editado por Serafín González y Lillian Von Der Walde. Fondo de Cultura Económica, 1997, pp. 230-236.
- Parker, Patricia y David Quint. *Literary theory - Renaissance texts*. Johns Hopkins UP, 1986.

Parra, Elena Del Rio. "Sobre el alma: matrimonio, confesión y casuística en torno a *El Burlador de Sevilla*". *Revista de literatura*, vol. 68, no. 135, 2006, pp. 151–171,

doi:10.3989/revliteratura.2006.v68.i135.6.

Rabell, Carmen. *Rewriting the Italian Novella in Counter-Reformation Spain*. Tamesis, 2003.

------. *Lope De Vega: El Arte Nuevo De Hacer "Novellas"*, vol. 150, Tamesis, 1992.

------. *Ficciones Legales: Ensayos Sobre Ley, retórica y narración*, vol. 12. Maitén III, 2007.

------. "Bajo la ley: la escritura de la 'novella' española posterior al Concilio de Trento". *Revista de Estudios Hispánicos*, vol. XXVIII, no. 1-2, 2001, pp. 309-325.

Ricapito, Joseph V. "De Bandello a Freud y Lacan", *Cervantes Virtual*,

[www.cervantesvirtual.com/obra/de-bandello-a-freud-y-lacan-el-castigo-sin-venganza-de-lope-de-vega/](http://www.cervantesvirtual.com/obra/de-bandello-a-freud-y-lacan-el-castigo-sin-venganza-de-lope-de-vega/).

Santos De La Morena, Blanca. "Lope y la tragedia 'al estilo español': Hacia 'El castigo sin venganza'". *Dicendà. Cuadernos de Filología Hispánica*, vol. 32, 2014, pp. 73–

82., doi:10.5209/rev\_dice.2014.v32.44625.

Simerka, Barbara A. "Eros and Atheism: Providential Ideology in the Don Juan Plays of Tirso de

Molina and Thomas Shadwell." *Echoes and Inscriptions. Comparative*

*Approaches to Early Modern Spanish Literatures*, editado por Christopher B.

Weiner, Bucknell U P, 2000, pp. 220–233.

Van Antwerp, Margaret A. "Fearful Symmetry: The Poetic World of Lope's *El castigo sin venganza*." *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. 58, no. 3, 1981, pp. 205-216., doi:10.1080/1475382812000358205.

Vega, Lope de. *El castigo sin venganza*, editado por Antonio Carreño. Cátedra, 1998.

Vivó de Undabarrena, Enrique. "Matrimonio y derecho en el burlador de Sevilla". *Revista de Derecho UNED*, vol. 2, 2007, pp. 325–354., e-  
spacio.uned.es/fez/eserv/bibliuned:RDUNED-2007-2-30110/Documento.pdf.

Yarbro-Bejarano, Yvonne. *Feminism and the Honor Plays of Lope de Vega*. Purdue UP, 1994.