

Más allá de los afectos: los celos al servicio de la acción en *La escolástica celosa*

María del Pilar Chouza-Calo
Central Michigan University

Dentro del marco de la comedia nueva, Lope de Vega desarrolla una original temática sobre los celos; en numerosas piezas, el Fénix abunda en el análisis de esta pasión humana. En realidad, los celos forman parte de los llamados ‘afectos,’ tanto fisiológicos como del alma, por ello no es extraño que el dramaturgo enumere pormenorizadamente los sentimientos que atraviesan los personajes víctimas de esta pasión. A través de múltiples equívocos, intrigas y enredos, Lope nos enseña, siempre deleitando, los peligros inherentes a los celos. Entre estos peligros destacan las consecuencias nocivas para el alma del individuo, más allá de los meros efectos físicos. Por otro lado, el tópico de los celos también sirve de recurso para el desarrollo de la trama a lo largo de las obras. En el presente trabajo nos proponemos analizar la función de la pasión celosa dentro de la trama argumental en la comedia urbana *La escolástica celosa* (1596-1602) (Morley y Bruerton 48). Asimismo, analizaremos el comportamiento de los personajes, demostrando cómo éstos no se ajustan al código moral y religioso de la época.

El enorme caudal de conocimientos de Lope relacionado con el tópico de los celos es en cierta forma una emanación del más amplio tema del amor, uno de los pilares de su producción. Por ello no es extraño que los celos estén presentes en su obra desde los inicios hasta la etapa *de senectute*¹; sin embargo, celos y amor no se abordan necesariamente de la misma forma.

En nuestro análisis partiremos de la conocida y sucinta cita del *Arte nuevo de hacer comedias* (1609), donde el Fénix de los ingenios plantea el uso de los *afectos* con la siguiente finalidad:

describa los amantes con afectos
que muevan con extremo a quien escucha; (vv. 272-273)

Según esta propuesta, los “afectos” están al servicio del desarrollo de la acción, cuyo fin es mover al espectador. El diccionario de la Real Academia Española define el término “afecto” como “cada una de las pasiones del ánimo, como la ira, el amor, el odio, etc., y especialmente el amor o el cariño,” definición que, según apunta Evangelina Rodríguez Cuadros, coincide con “su fundamental connotación barroca de ‘pasión del ánimo’ que, provocada por movimientos interiores de amor, odio, alegría, tristeza, compasión o misericordia, provoca una fuerte signicidad corporal” (324). Estas definiciones también concuerdan con la que recoge Cristóbal Suárez de Figueroa en *El pasajero* (1617): “los afectos tienen también vario origen: de amor, de odio, ira, mansedumbre, miedo, confianza, misericordia, desdén, envidia, celos, emulación, menosprecio, vergüenza y otros” (citado en Rodríguez Cuadros 325). Por lo tanto, uno de esos movimientos interiores también es los celos como resultado del amor, puesto “que solo en celos el amor consiste” (Vega Carpio, *La mayor victoria* 227). Su concepto de esta pasión humana también concuerda con la que expone el teólogo Pérez de Saavedra sobre los celos: “uno de los efectos del amor, son los celos” (109r). Esta idea se sucede en otras obras de Lope como por ejemplo en *Quien ama haga fieros*² y en *Querer la propia desdicha*:

Son una indivisible compañía
celos y amor, y aun pienso que una esencia;
pero con esta sola diferencia:
que celos son la noche; amor, el día. (269)

¹ Pedro Ruiz Pérez fecha esta etapa o ciclo entre 1621 y 1635 (257). Fue precisamente José Manuel Rozas el que acuñó el término *de senectute* en su estudio clásico titulado “Lope de Vega y Felipe IV en el ciclo *de senectute*.”

² “Nunca ha sido / grande sin celos amor” (*Quien ama haga fieros* 447).

En el epistolario, Lope continúa con la misma idea, identificando los celos como hijos del amor: “y çelos ¿quándo no han sido hijos de Amor?” (*Epistolario* III, 5, 8-9) y también los califica de necesarios para avivar más el amor:

Terrible pensión se paga de los gustos [...] pero si no fuera así [...] era imposible conservarse amor sin celos, pues les sucede lo que a las fraguas, que parece que las mata el agua que las echan, y es para que levanten mayor la llama: así los celos parece que apagan la de amor por aquel breve rato, y verdaderamente la encienden. (*Epistolario* III, 224, 222)

Al tomar como referencia el *Arte nuevo de hacer comedias*, los “afectos,” asumen una función específica dentro de la *comedia nueva*: mover “con extremo a quien escucha.”³ Éste es el objetivo principal al describir a “los amantes con afectos.” La definición del verbo “mover” también tiene un vínculo significativo con los afectos, puesto que según el *Diccionario de autoridades* mover “se dice de los afectos del ánimo, que inclinan o persuaden a hacer alguna cosa” (citado en Rodríguez 325). Evidentemente, Lope se refiere al espectador, en concreto al que vería *in situ* la representación de la comedia, pero también puede aludir al lector de la misma. Por otro lado, el otro “espectador” puede ser cada uno de los personajes dentro de la obra, que “movidos” por los afectos de los demás personajes, se “inclinan o persuaden a hacer alguna cosa.” De hecho, en *La escolástica celosa* veremos que algunos de los personajes actúan, en mayor o menor medida, movidos por los afectos que manifiestan otros: ya sea de forma vengativa, por celos, o incluso para ayudar a personajes que sufren de desamor o como resultado de la deshonra.

Siendo el amor el tema principal de gran parte de las obras de Lope, no es posible excluir los celos en su estudio, ya que son característica esencial de esta emoción humana. De esta manera, se convierten en una de esas pasiones del ánimo cuyos efectos no solo mueven al “oyente,” sino que también “mueven” o coaccionan a los personajes de las comedias a cometer actos que por lo general son inmorales, desviándolos así del código moral y religioso. En relación al aspecto moral de la comedia urbana, Arellano apunta que los “galanes no tienen códigos de comportamiento ético; se mueven por las pasiones más primitivas del sexo, el dinero, la satisfacción del instinto primario, el placer de la burla y la venganza” (44), y añade que el “afecto intelectual platónico queda excluido” (47), por lo que el amor que profesan la mayoría de los personajes es de índole lasciva y carnal. Pero cuando estos “movimientos interiores” provocados por los afectos se exteriorizan, las acciones de sus víctimas marcan la acción de la comedia en determinados momentos del desarrollo de la trama, manifestándose así más allá del plano estrictamente personal. En *La escolástica celosa* Lope utiliza el recurso de los celos como elemento principal para mover la acción de la comedia desde principio a fin.

Los celos, según Lope

Lope reitera constantemente su preceptiva de los celos en multitud de obras, incluyendo el *Epistolario*, donde se mezclan vida y literatura. Amezúa hace hincapié en este aspecto al reconocer que la extremada sensibilidad de Lope “se descompone y transforma en todos los afectos de que puede ser capaz un alma [. . .] convergen todos en la (alma) de Lope amante [. . .] y mandan en su vida erótica, y le dictan sus poesías amorosas, en que tan portentosamente se retrata” (*Epistolario* II, 546). Por tanto, no es de extrañar que la pasión

³ Referente al uso de los afectos como parte de su teoría teatral, Rodríguez apunta que “en el *Arte Nuevo* Lope va a usar conscientemente una doble dialéctica [...] la del interés por apropiarse, en el mismo texto escrito, de unas cualidades *bárbaras* que, ordenadas en un mapa de pasiones o *afectos* reglados por la retórica del *pathos*, acaben fortaleciendo su concepción poética y su proyecto teatral” (150).

amorosa sea uno de los temas centrales de la obra del Fénix, puesto que el amor se convirtió vivencialmente en una obsesión para él. En una carta, Lope explica cómo sufrió como consecuencia de los celos:

Yo, cuando en mis tiempos trataba en esta mercadería de la voluntad, me rendía tanto, que, como yo no pensaba en otra cosa, así no quería que lo que yo amaba pensase, viese, hablase con otro que conmigo, y eran estos celos tan desatinada pasión en mí, que llegaba a tenerlos de mí mismo: porque, si me favorecían mucho, imaginaba que lo fingían, o que yo podía ser otro, o parecerme entonces a alguna cosa que le agradaba o de que en otro tiempo había tenido gusto. Todo me hacía contradicción. (*Epistolario* III, 140, 141-42)

En este fragmento se puede apreciar la perturbación física y emocional que experimentó Lope a causa de los celos, guiada por el control y la obsesión. El Fénix reconoce haber puesto en peligro la voluntad, una de las potencias del alma, como si fuera una mera mercancía; en otras ocasiones Lope se decanta más por el placer carnal y no la integridad espiritual: “de mis mocedades saco yo ahora un entimema: que siempre que traía harto el cuerpo, me daba menos pena el alma” (*Epistolario* III, 228, 226). Lope también le advierte al duque de Sessa en otra misiva sobre los peligros inherentes a los celos, como el causado por la excesiva imaginación del amante:

No sé en qué estado están sus ansias de Vex.; deseo que le dejen celos, gente que aun las cuaresmas no se retira de hacer pesadumbre, porque me la da muy grande todas las veces que le veo con ella, y más si imagino que le sucede lo que a los perros: que cuando comen algún hueso sin carne, la sangre que su dureza les saca de las encías piensan que es ajena, y se sustenta de sí mismos: la comparación es perversa, y aun [...] pero viene a propósito [...]; cuanto Vex. anda con sus imaginaciones, es sangre que se saca a sí mismo. (*Epistolario* III, 241, 237)

En otra carta dirigida al duque de Sessa, Lope expone, entre otros consejos amatorios, su perceptiva sobre la celotipia o pasión de los celos: “he sentido siempre que los fundamentos del amor son los celos, y que si no fuera por ellos nunca él llegara a ser tan grande” (*Epistolario* III, 189, 182). En esta reflexión concisa Lope logra caracterizar los celos como elemento fundamental del amor partiendo de su propia experiencia vital; no obstante, detrás de sus palabras hay una tradición bien conocida en su época que incluye a escritores, moralistas, teólogos, filósofos y médicos.⁴

Pero, ¿cómo define Lope su doctrina personal sobre los celos amorosos en sus comedias? Aparte de caracterizarlos como el temor y la sospecha ante la posible pérdida del ser amado, añade otras cualidades, describiendo su origen y sus efectos. Por ejemplo, en *El caballero de Olmedo*, dirá que los celos se engendran por la “envidia, viento y sombra” (v. 1361), cuyo sustento proviene de las quimeras y mentiras que inclina al individuo a la locura⁵, y que se inician con la sospecha:

Veréis un celoso
picado de la sospecha,
que por de fuera se ríe,
y por de dentro se quema. (*Quien todo lo quiere* vv. 385-388)

⁴ En *Summa Theologica Ia.2ae.28,4.*, santo Tomás de Aquino reconoce que los celos junto a otras emociones derivan fundamentalmente del amor (citado en Caston 21).

⁵ “Son celos, don Rodrigo, una quimera / que se forma de envidia, viento y sombre, / con que lo incierto imaginado altera; / una fantasma que de noche asombra, / un pensamiento que a locura inclina / y una mentira que verdad se nombra” (vv. 1360-65).

En *Más pueden celos que amor*, Octavia también alude a la envidia,⁶ como fruto de los celos, y describe su estado emocional como una total desesperación enloquecedora en el que peligró seriamente su salud, puesto que se siente muerta en vida:⁷

A tanto llegó mi envidia
—si es bien que la envidia sea
definición de los celos—

...

No quiero consejo ya
que perdida, estoy resuelta,
enamorada, celosa,
ausente, de temor llena,
arrepentida por loca,
desesperada por cuerda,
sin remedio por mi culpa,
sin gusto por mi soberbia,
y finalmente, tan triste,
que entre celos y sospechas,
retrato una muerte viva
y soy una vida muerta.⁸ (*Más pueden celos que amor* 176)

Octavia describe una sintomatología característica de quien está aquejado por los celos, que incluye por ejemplo la locura, la tristeza y la desesperación. A estos síntomas se añaden calenturas (“¡Malditos los celos sean, / que a los enfermos de amor / las calenturas aumentan! (*Porfiando vence amor* 249). En *Más pueden celos que amor*, al describir la enfermedad de los celos, la rabia se relaciona directamente con la locura (“es una celosa rabia, / quintaesencia de locura. / Perdonad, Leonor del alma, / que quieren sacaros de ella (188).” La locura es un tema recurrente en la comedia temprana de Lope, especialmente entre 1598 y 1605, período en el que publicó al menos quince comedias sobre el tema, según apunta Thacker (1717-1720).

En una de las últimas comedias escritas por Lope, *Las bizarrías de Belisa*, también se circunscribe la venganza como otro efecto de los celos porque éstos “venganza de agravios piden” (v. 1403) y movidos por la ira “[...] mataron lo que amaban / por celos [...]” (vv. 1408-1409). Estos síntomas sumados a los anteriores afligen gravemente el alma, porque los celos “tienen por blanco el alma, / como desprecian el cuerpo” (*De corsario a corsario* 501); como podemos observar, la amenaza es constante para las potencias del alma, en concreto para el entendimiento y la razón:

Pero estos celos, que son
nieblas del entendimiento,
el sol del conocimiento,
eclipsan a la razón. (*La campana de Aragón* 47)

⁶ En una carta al duque de Sessa Lope también hace referencia a la envidia como otra característica esencial de los celos: “Mi Señor, yo imagino a Vex. con el gusto que después de celos tienen los que se quieren tanto; mal año para mí si no tengo envidia; [...] Bien decía Rosicler que todo lo que los amantes trataban, en saliendo de los brazos, era celos” (*Epistolario* III, 272, 268).

⁷ En *Quien ama haga fieros*, el efecto enloquecedor del amor también conlleva el deseo de la muerte: “amor me enloquece / sola mi muerte procuro” (442), y en *Más pueden celos que amor*, “son celos locura oculta” (176).

⁸ La dicotomía entre la vida y la muerte como resultado de la aflicción causada por los celos, también está presente en *Las bizarrías de Belisa*: “veneno a fuentes y flores, / soy, no soy, vivo, no vivo, / y entre tantas confusiones, / ni sé dónde he puesto el alma, / ni ella misma me conoce” (vv. 290-294).

En este estado puede incluso peligrar la vida del enfermo, ya que es habitual que éste deje de valorar la vida; por supuesto, la sugerencia del suicidio es un verdadero anatema para el pensamiento religioso de la época:⁹

De celos, Silvio, es el postrero efecto
 volver a un hombre loco,
 con que el alma y la vida tiene en poco.
 Pues no más alma y vida;
 Piérdanse vida y alma juntamente,
 la libertad perdida. (*La Arcadia* 175)

Castiglione advierte de los peligros de la pasión amorosa; en muchas ocasiones ésta conlleva actos violentos, incluyendo la propia muerte:

[...] y así no sentirá celos, ni sospechas, ni desabrimientos, ni iras, ni desesperaciones, ni otras mil locuras llenas de rabia, con las cuales muchas veces llegan los enamorados locos a tanto desatino que algunos no sólo ponen las manos en sus amigas maltratándolas [...] más aun así mismos quitan la vida. (Boscán 241v)

Como posible remedio a la enfermedad amorosa Lope recomienda la sangría,¹⁰ práctica muy extendida a lo largo de los siglos para multitud de dolencias. La idea de tratar el mal de amores como una enfermedad más ya estaba en Marsilio Ficino, quien dedica un capítulo para explicar el modo de librarse de los efectos negativos del amor vulgar: “Se debe sacar sangre a menudo. Tomar vino claro, e incluso de vez en cuando embriagarse, para que evacuada la sangre vieja entre una sangre nueva y un espíritu nuevo” (Ficino 217). Otros remedios incluían el ejercicio físico, la unión carnal, y desenamorarse. Éste último lo prescribe Lope en *La dama boba* para curar el “mal de celosía”:

Finea ¿Con qué se quita el mal de celosía?
 Otavio Con desenamorarse, si hay agravio,
 que es el remedio más prudente y sabio;
 que mientras hay amor ha de haber celos. (vv. 1818-20)

En la perceptiva de Lope, los celos casi siempre son un infierno, si bien consustanciales al amor. En mayor o menor medida son los culpables de las congojas y contrariedades amorosas que sufren los protagonistas de sus comedias, debido a la desconfianza y el temor de perder al ser amado. En algunos casos, como hemos visto en los versos arriba citados, la muerte también acecha al celoso, y así lo reconoce también Pérez de Saavedra, “los celos presuponen duda, y con ella viven, y en cesando acaba su ser, y mueren” (2v). Si bien, como hemos visto, su visión de los celos se centra en la turbación emocional de las víctimas, en muchas ocasiones también señala aspectos positivos:

Porque nunca están los hombres
 más lindos y gentilhombres

⁹ En otros versos se alude otra vez a la idea de que los celos matan: “¿Cómo puedo callar, de celos loco? / ¡Oh terribles agravios! / Mátasme el alma ¡y ciérrasme los labios!” (*La Arcadia* 176); “Celos son como sangrías, / que en ocasiones y días / o dan la vida o la muerte” (*¡Ay, verdades que en Amor...* 31).

¹⁰ En sus comedias, Lope se refiere a menudo a la sangría como posible remedio, pero también alude a ella de forma metafórica:

Sangran a un amante helado,
 y hasta que con su lanceta
 le pican celos el alma,
 no le pone amor la venda. (*Porfiando vence amor* 249)

Sangrarte mañana quiero,
 de aquestas desconfianzas;
 que en purgándote de celos,
 quedarás como un halcón. (*El mayor imposible* 472)

que cuando rabian de celos. (*La prueba de los ingenios* 13)

La escolástica celosa

La escolástica celosa, se publica en la *Parte I* (1604) de las comedias de Lope de Vega. Morley y Buerton la fechan entre 1596 y 1602, pero no es posterior a 1602 (48). En esta comedia urbana la pasión celosa es un elemento fundamental, hasta el punto de convertirse en el eje de la acción dramática. Al igual que en otras muchas obras, desde un principio los personajes ponen de manifiesto la interiorización de los afectos; sin embargo, en esta pieza el Fénix no se limita a una mera descripción, antes al contrario, los estados del alma determina el comportamiento de los personajes y la dramaturgia de la pieza. Los celos son definidos ya al comienzo de la obra, algo que induce a pensar que éstos no serán la consecuencia sino la causa de la acción que seguirá a continuación; Vireno le explica a Celia que los celos son:

Martirios, penas, recelos,
inquietud desconfiada.

...

Son un desengaño sabio,
del pensamiento dormido
son relojes del olvido
con despertador de agravios.

Son un claro amanecer
que para a la tarde en agua
son como el agua en la fragua
que mata para encender.

Son unos sabios antojos,
son un azote de sueño,
son una espía sin sueño,
y una atalaya sin ojos.

...

Finalmente es un furor,
de que ninguno se escapa
y es de noche aquella capa.

con que se disfrazo amor. (vv. 605-30)

La escolástica celosa, es una de las primeras obras de Lope en las que éste expone su propia doctrina sobre esta pasión humana; el Fénix destaca no sólo sus características esenciales, como se puede apreciar en boca de Vireno, sino también los estados anímicos que experimentan los personajes y las posibles “curas” a esta enfermedad. De manera previa a esta definición Cardenio, el protagonista de la pieza, se enamora repentinamente de Julia; quizá por esta precipitación Cardenio entra en la fase de la pasión celosa o celotipia, una de las aflicciones anímicas más dolorosas. De acuerdo con los tratados teológicos de la época, los celos son especialmente nocivos para el alma. En *Zelos divinos y humanos*, de 1629, Pedro Pérez Saavedra, define los celos como una pasión del ánimo, “cuyos efectos se extienden a inficionar el ánimo perturbando los sentidos, y a enflaquecer las fuerzas corporales estragando la salud, anticipando la vejez, y acortando la vida” (107r). Añade también que “el veneno y la rabia de los celos puede llegar al alma” (Saavedra 125r). En su libro también cobra protagonismo la locura como grave efecto de los celos, que llega a gobernar la voluntad del ser: “Sus efectos por las demostraciones exteriores son locura confirmada, sus acciones no las gobierna, su libre *voluntas captiva*, y rendida a la infame esclavitud de la sospecha” (Saavedra 107r). Cautiva la voluntad, la víctima se ve conducida inexorablemente al camino del pecado, guiada por unos deseos que no obedecen a su libre albedrío, como pasa con la concupiscencia. Asimismo, otro conocido teólogo, Luis de la Puente, en su manual de 1613 titulado *Segundo*

tomo de la perfección del cristianismo en los estados y oficios de las tres repúblicas, seglar, eclesiástica y religiosa: tratase más particularmente de la seglar, declara que “los celos afligen gravemente a sus víctimas por ser un verdugo cruel que atormenta sin piedad al mismo que le tiene, y al otro de quien tiene los celos” (751). Contra los celos excesivos prosigue advirtiendo al varón que el “demasiado celo la hará a ella también celosa; y con tu ejemplo la provocarás a que te moleste como la molestas, y [. . .] harás que pierda el amor que te tenía, y la abrirás los ojos para que haga lo que quizá no hiciera, si tuvieras confianza de ella” (De la Puente 751).

La gravedad de la pasión celosa reviste un peligro más para la salud y el alma de sus víctimas: la melancolía.¹¹ En este estado, el afligido se puede quedar sin el uso de la razón; así lo explica el humanista Luis Vives:

Cuán cierta es la revolución que el ánimo padece, y la enfermedad que contrae con los celos, cuan sin fuerzas queda el uso de la razón, y cuan oprimidas las potencias, y cuan vario, y constante el entendimiento, y cuan libre, y furiosa queda la voluntad: quedan rotos los frenos de la razón.¹²

Desde un punto de vista religioso, preocupa especialmente el estado espiritual en que se encuentran las personas víctimas de los celos amorosos. Al verse las potencias (entendimiento, memoria y voluntad) oprimidas, se ve dificultada la capacidad para alejarse de los peligros a los que está expuesta el alma. El más grave de estos peligros es la condena del alma si se realizan actos inmorales, algo que imposibilita la salvación de la misma; en esta categoría se encuentran pecados mortales como el suicidio o el homicidio, que junto al adulterio son descritos por el teólogo Ortiz Lucio como males que “perturban la república [...] y son en gran manera dañosos, y así castigados” (158v).

En *La escolástica celosa*, por ser una comedia urbana y no trágica, la salvación del alma del protagonista no peligra necesariamente, pero sí se expone por momentos a ciertos riesgos. A través de la pormenorizada descripción de los afectos sufridos por Cardenio, como resultado del amor no correspondido, el desamor, los celos y, finalmente, la deshonra, se cumple el uso de los afectos con el propósito de “mover a quien escucha.” El estado emocional de Cardenio también asume una función principal para el desarrollo de la trama argumental, puesto que sus actos, producto de los celos amorosos y del honor, ponen en movimiento la acción desde principio a fin, y consecuentemente provocan los enredos y engaños que se van sucediendo a lo largo de la obra, de los que son también partícipes los demás personajes.

La obra comienza con una serie de escenas que giran en torno al tema de los celos de los dos amantes de Julia: Valerio y Cardenio. El repentino enamoramiento de Cardenio seguido del desengaño amoroso que sufre cuando descubre que Julia mantiene una conversación nocturna con Valerio, aviva en él sentimientos melancólicos que manifiesta mediante esta emotiva sextina incompleta de 21 versos, y transcrita aquí parcialmente:

Pues Julia, me engañó, venga la muerte,
entre a vivir en tu agraviado pecho
de que su amor fue engaño, sombra, y sueño,
de mi bien, vuélveme el alma,
que, si te cansa mi enojosa vida,
a quitármela basta tu memoria.
Salid, gusto, salid de mi memoria,

¹¹ De acuerdo con la teoría médica clásica, aún vigente en el Siglo de Oro, el desequilibrio de los humores puede conllevar la aparición de la melancolía. Según Jacques Ferrand, los síntomas que presenta la melancolía son los siguientes: “Such love gives rise to a pale and wan complexion, joined by a slow fever that modern practitioners call amorous fever, to palpitations of the heart, swelling of the face, depraved appetite, a sense of grief, sighing, causeless tears, insatiable hunger, raging thirst, fainting, oppressions, suffocations, insomnia, headaches, melancholy, epilepsy, madness, uterine fury, satyriasis, and other pernicious symptoms” (229).

¹² Citado por Pérez de Saavedra en *Zelos divinos y humanos*, 110r.

que quiere en su lugar entrar la muerte,
 cansada el alma de tan flaca vida.
 Rasguen mis manos mi abrasado pecho
 para que salga a descansar el alma
 y la parte mortal en dulce sueño.
 El pecho va sin alma, y de la vida
 triunfó la muerte, sueño fue mi gloria. (515-539)

En este monólogo introspectivo, Cardenio analiza el estado precario de su alma y desea la muerte como solución final a su mal a través de las seis palabras finales de la primera estrofa: pecho, alma, memoria, vida y muerte. En el *pecho* es donde origina y yace el dolor que se transmite al alma, afectando la *memoria*, una de las potencias del alma, y poniendo así en riesgo la vida que se convierte en *sueño*, sinónimo de *muerte*. Melchora Romanos apunta que esta sextina también tiene la función de informar al espectador de lo que le sucede, y añade que aparte de plantear el momento amoroso, “producen una detención de la acción dramática, un paréntesis recitativo en el cual el personaje, en soledad, se detiene a reflexionar” (540).

A partir de este momento, toda la acción girará principalmente entorno al estado melancólico del protagonista provocado por los celos, puesto que su amigo Vireno decide urdir un plan para remediar su sufrimiento. Para ello Vireno utiliza los servicios de Celia, a quien pide expresamente que cure la locura de Cardenio, haciendo que aborrezca a Julia para convertirse en su medicina.¹³

Vireno: Tú serás su medicina
 encantadora mujer. (vv. 685-86)

En *El castigo sin venganza* Lope, aplicando la recomendación de los médicos, sugiere el casamiento para curar las tristezas del enamorado:

Mucho resumen
 los médicos de Mantua y de Ferra
 y todos finalmente se resumen
 en casarte es el mejor remedio
 en que tales tristezas se consumen (vv. 1124-28)

Al ver a Celia, Cardenio se repone milagrosamente del engaño amoroso de Julia y se enamora perdidamente de ella. Según él, su alma está contenta (“ya sale el alma contenta / de la pasada tormenta” (vv. 816-17)), y ahora él afirma llevar el alma segura (“llevo muy segura el alma” (vv. 826)), porque al volver en sí de la enajenación de los sentidos (“Dejé una dulce locura” (vv. 1083)) su voluntad “no conoce sujeción” (vv. 1070). Recobradas las potencias del alma, pero al enamorarse de nuevo, Cardenio está una vez más expuesto a la merced de los celos, y Vireno le advierte sobre los peligros del amor:

Vireno: No digo yo
 que no améis más. Tanto no,
 que perdéis alma y sentido,
 Cardenio: Quien alma y sentido tiene
 no diga que sabe amar,
 que quien le queda que dar
 otro nombre le conviene.
 Vireno: ¡Buena está la calabaza!
 ¡Ay celos!
 Cardenio: Eso es mejor
 pues para comer amor

¹³ Celia también se identifica como la que curará a Cardenio: “Es un enfermo de amor / que yo tengo de curar” (vv. 849-50).

suelen servir de mostaza. (vv. 1280-90)

Cardenio hace caso omiso a esta advertencia, y le replica que amar implica perder precisamente el alma y el sentido, y los celos son un ingrediente más, como lo es la mostaza en el arte culinario. La felicidad de Cardenio supone el agravio de Julia, quien se siente ahora celosa de Celia y, como mujer aborrecida, decide vengarse de él con la ayuda de su enamorado Valerio, quien a su vez está celoso de Cardenio:

Celos me han hecho atrevida,
y de mi honor homicida,
mis presentes desventuras:
que no da en menos locuras
la mujer aborrecida. (vv. 2161-65)

Como podemos observar, de nuevo los celos determinan el desarrollo de la acción. La celosa Julia decide acabar con la vida de Cardenio; por supuesto, en caso de conseguirlo cometería pecado mortal, contraviniendo tanto las leyes civiles como religiosas. Desde un punto de vista teológico, Pérez de Saavedra explica que “no puede haber pecado mortal sin que intervenga voluntad de pecar; en tal manera, que faltando voluntad, falta el pecado.”¹⁴ Tras el “final en falso” que supuso la momentánea felicidad amorosa de Cardenio, la trama recibe un nuevo impulso gracias a ese mismo estado ya que, como Lope advierte desde el principio de la obra, no puede haber amor sin celos. El enamoramiento de Cardenio afecta de manera indirecta a los demás personajes, especialmente a Julia, incitándoles a actuar bajo los efectos de los celos y el deseo de venganza; éstos son los que finalmente hacen peligrar el alma de nuestro protagonista.

Aparte del arrebato vengativo de Julia, Fabricio urde un enredo aún más peligroso para vengarse de Celia, quien por su parte planea matar al mismo Fabricio, para de esa forma restaurar el honor perdido de su amiga Tebandra, deshonrada por aquél. Al igual que Julia, ambas incurren en un acto inmoral e inaceptable por la sociedad y, a efectos religiosos, ponen en peligro la salvación de sus almas si asesinan a Fabricio. Por supuesto, Lope integra hábilmente las dos líneas argumentales. Cuando Fabricio engaña a Cardenio haciéndole pensar que Celia le ha sido infiel, la “subtrama vengativa” se entrelaza con la trama principal.

El enredo de Fabricio consiste en hacer creer a Cardenio que ha mantenido relaciones con Celia. Para ello utiliza como prueba unas misivas de amor que Celia le escribió en nombre de Tebandra, ya que esta última es analfabeta. Esta supuesta infidelidad de su amada supone un total desequilibrio emocional, aún más delicado que el acaecido anteriormente por el engaño de Julia, ya que Cardenio entra en un profundo estado de desesperación que roza la locura y el desvarío. Al leer las cartas, Cardenio declara su tristeza, comparable con la muerte:

!Ay cielo!
¡Muerto soy, Leonardo amigo!
¡Oh Porcelio, muerto soy!
¿Dónde está aquel enemigo,
que de la muerte en que estoy
trajo el veneno consigo? (vv. 1803-08)

Movido por la ira y el furor, rompe violentamente las cartas, y, aunque pide sosiego (“sosiéguese celosos alborotos” [vv. 1901]), su estado emocional empeora hasta llegar a extremos incontrolables, poniendo así en peligro nuevamente la salvación de su alma. Bajo el control del furor, Cardenio pierde la razón, hecho que se advierte en los Proverbios: “el furor cerrará las puertas a la razón, y sin ella enfurecido un hombre, que se tiene por ofendido, parece que es imposible que deje de tomar venganza, cosa tan aborrecida de Dios, que por no caer en

¹⁴ Pérez de Saavedra explica esto en el capítulo 5, titulado, *En que se trata cuándo el tener celos llega a ser pecado mortal* (63v).

esta maldición, es bien que todo casado se abstenga de ser celoso” (citado en Saavedra 120r). Por momentos la muerte se convierte en el único remedio para esos “celosos alborotos,” tal como el mismo Cardenio reconoce en un fugaz momento de introspección. En el siguiente monólogo el protagonista alude al estado precario de su alma después del desengaño que ha sufrido como consecuencia de la supuesta infidelidad de Celia:

¡Válgame Dios! ¿aquí estoy?
Celos bastardos, mal nacidos celos,

...

matadores en forma de consuelos,
de la envidia cruel natural copia;
del disfrazado amor, más cara impropia,
ladrones de la capa de los cielos;
puerto que ha sido vuestra la victoria
deste dolor que el alma me penetra
-tú, amor, lo sabes que mi mal escuchas-,
ya no entiendo si soy pena ni gloria. (vv. 1971-83)

A esta reflexión se suma otra aún más emotiva sobre el amor y los celos, en la que Cardenio expone los afectos negativos de la pasión humana:

Son mis celos un pesar
del gusto ajeno pasado,
y quien esto no ha probado
no diga que sabe amar:
que de aquel celoso estar,
que agora es competidor,
es ordinario dolor:
mas tener celos de aquel
que ya no se acuerdan dél,
esta es perfección de amor. (vv. 2176-85)

El dolor propiciado por los celos se intensifica todavía más cuando se llega a la “perfección de amor (vv. 2185),” que consiste en tener celos de quien no se acuerda de uno. Este monólogo, a modo de introspección, pone en evidencia la inestabilidad emocional de Cardenio, estado que preocupa a todos: mientras unos confirman su locura, Porcelio añade que “está triste, y suspirando (vv. 2189),” y Vireno sólo ve a un muerto en vida. Estos síntomas son característicos de la pasión celosa como también de la melancolía amorosa ya que ambas debilitan el cuerpo (Vilanova 51-52). Los afectos de estas pasiones se identifican en la Sagrada Escritura, en concreto del *Eclesiástico*, como

el furor, y los celos, el temor de la muerte, la inconstancia, e inquietud del ánimo, y pelea interior, y el sueño turban, y truecan la sabiduría del hombre. Turbada pues, y vuelto el juicio, queda el hombre racional hecho bestia, y convertido en bruto, enloquecido con el furor de los celos. (Saavedra 106)

Este es el estado en que se encuentra Cardenio. A medida que su desvarío se agrava, las consecuencias de la pasión celosa lo incitan al homicidio de Fabricio con el fin de restaurar el honor perdido. Su juicio se turba más cuando decide suicidarse al enterarse de que Celia se ha marchado con su antiguo pretendiente Marcio, puesto que ésta está una vez más celosa de Julia:

Tan cuerdo te escucho yo
la tragedia que me cuentas,
muerto soy sin honra viva
no hay quien me preste una espada. (vv. 2742-45)

Su intento de suicidio no prospera, ya que Celia regresa a sus brazos, y el engaño de Fabricio se descubre. Esto es lo que finalmente le devuelve la salud de Cardenio, recobrando la razón y la cordura.

La locura como efecto de los celos también contribuye a la acción de la obra; según Walthaus, es “la “locura” de Cardenio punto de partida para otros sucesos que provocan nueva tensión: los amigos piden ayuda a Julia, quien aparece vestida de hombre y da orden de llevar al “loco” a su casa, lo cual, al final de la comedia, será motivo para nuevos celos y enojos por parte de Celia” (Walthaus 167). A estos sucesos se suma el duelo caballeresco entre Marcio y Cardenio cuando éste recurre a la violencia para defender su honra. La acción cesa una vez se recupera el protagonista de la locura sufrida, y los demás enredos y engaños se descubren: la obra cierra con un final feliz, donde unos restauran el honor perdido y otros se responsabilizan de sus actos: Celia termina con Cardenio, Julia regresa con Valerio y Tebandra se casa con Fabricio, restaurando así su honor.

La deshonra de Tebandra

En *La escolástica celosa* no hay evidentes sentencias morales; Lope se centra en los sentimientos de los personajes y en cómo sus actos, producto de los celos, el amor, el despecho, la venganza, y los afectos, les llevan a cometer actos inmorales que no se ajustan necesariamente al código moral establecido por la sociedad o la iglesia. A diferencia de una comedia urbana, en una tragedia se afrontarían algunos de los actos inmorales cometidos por los personajes de distinta manera. Por ejemplo, la intriga secundaria protagonizada por Fabricio y Tebandra, cuya historia de amor conlleva el engaño, la venganza, y la deshonra femenina, contaría con otro final más ejemplarizante, siguiendo “la ley del honor.”

Pero, ¿cómo se juzga la deshonra de Tebandra bajo el código religioso? Durante la reforma de la Iglesia católica, los sacramentos principales para instruir a los fieles en el dogma católico son el sacramento del matrimonio y el de la penitencia, siendo este último el de más relevancia para la iglesia. El confesionario sirvió como medio directo para educar a los fieles sobre la sexualidad, y este espacio se convirtió en lo que Haliczer llama “forum of conscience” donde “the priesthood could teach the laity where the exact boundaries of sexuality permissible could be found and inculcate a sense of sin that would operate as an effective governor of sexual behavior (Haliczer 86). De esta manera, los curas, frailes y confesores, eran vistos por la sociedad como “jueces de las leyes y de la conciencia” (*Epistolario IV*, 376, 14).

Durante los siglos 16, 17 y 18 se publicaron numerosos manuales de confesores,¹⁵ cuyo objetivo fundamental era instruir a los curas sobre las prácticas a seguir en el confesionario con la finalidad de realizar una confesión exhaustiva. Haliczer menciona que estos obligan a los confesores a hacer preguntas sobre las relaciones prematrimoniales, el adulterio y la masturbación, y también a cuestionar a los casados sobre sus relaciones matrimoniales y cuándo éstas podían resultar en pecado mortal (86). Esta práctica se confirma con el manual del teólogo Carlos Borromeo (1538-1584), titulado *Instrucción a los confesores*, extendido por toda la Europa católica (Balderas Vega 299), donde se le indica al confesor cómo puede conseguir una confesión más completa:¹⁶

¹⁵ Como resultado de la contrarreforma, se escriben manuales de confesores como por ejemplo, *Instrucción de los confesores* de Carlos Borromeo, *Práctica del confesionario y explicación de las sesenta y cinco proposiciones condenadas por la Santidad de N. SS. P.* (1685) del capuchino español, Jaime de Corella, *La Vray Guide des cures, vicaires et confesseurs* de Pierre Milhard (1602), *De la prudence des confesseurs* de Valère Règnault, *Le Bon Confesseur* de Jean Eudes, y *Avertissements aux confesseurs* de Francisco de Sales.

¹⁶ En el manual de Jaime de Corella, *Práctica del confesionario y explicación de las sesenta y cinco proposiciones condenadas por la Santidad de N. SS. P.* (1685), hace las siguientes recomendaciones: “el confesor no debe acoger al penitente con dureza, ni mostrarle un rostro apenado ni hablarle con palabras rigurosas. Dado que el

Otras hay que rebajar y aminorar la opinión demasiado grande que el alma tiene de sus excesos, y cargar una parte de la falta a la debilidad, otra a la ignorancia, otra a las artimañas de Satán, y a la violencia de las pasiones, hasta que [el penitente] recupere el ánimo para descargarse por entero y vomitar todo el veneno de sus pecados. (citado en Delumeau 33)

La “violencia de las pasiones” era lo que realmente preocupaba porque podía conllevar al pecado, y por esa razón “la carne se debe dominar, castigar y vigilar constantemente” (Sarrión Mora 14). Uno de los pecados de la carne sería la fornicación simple, por lo que Ortiz Lucio hace la siguiente advertencia en el capítulo titulado “Fornicar” de su manual: “Nota, que la fornicación simple es pecado mortal, y contra ley natural” (Ortiz Lucio 157). Para evitar la fornicación simple, se aconseja conservar la virginidad,

antes de casarte conserva tu virginidad, y después de casado guarda la castidad propia de tu estado. La cual puede peligrar por los dos extremos viciosos de amor demasiado, o aborrecimiento, y enfado [. . .] El primero es más frecuente, y consiste en el uso desordenado de los deleites del matrimonio. (De la Puente 742)

Y también se sugiere el matrimonio como una solución posible: “mas por huir de la fornicación, que es pecado tan grave, lícito es al soltero casarse por no abrasarse, usando del medio que Dios ha señalado para mitigar el ardor de la carne sin culpa” (De la Puente 696).

Cuestiones relacionadas con la sexualidad, y los actos inmorales derivados de la lujuria,¹⁷ los vicios carnales,¹⁸ y la virginidad se entrevén en los tratados teológicos, como los de Pérez de Saavedra y Luis de la Palma, donde se instruye al fiel en cuestiones de sexualidad y se establecen unos códigos de comportamiento que el individuo debe seguir fielmente en la sociedad según la preceptiva católica. Por tanto, los sacramentos son entendidos principalmente como la base de la vida moral del individuo dentro de la sociedad. Cada uno de ellos comprende unas obligaciones morales que tanto Tebandra como Fabricio no cumplen, ya que ambos mantienen relaciones prematrimoniales. La desviación sexual de Tebandra es ejemplo de un acto inmoral al no conservar la virginidad, acto que no se ajusta al código moral religioso. Por esto se le podía negar la comunión e incluso la absolución, poniendo así en peligro la salvación de su alma; hecho que reconoce Tebandra al decir, “ha me el alma ofendido / y en el honor ofendido” (vv. 765-66). Celia es consciente de lo que supone la deshonra de Tebandra, y por ello la convence para que se vengue de Fabricio:

Celia: Da tu licencia al castigo,
que yo te daré el acero.
Tebandra: Y si ya le quiero bien

pecador suele estar paralizado por la vergüenza, es preciso que el confesor lo anime como un padre y le sostenga como un pastor. Si el confesor añade al temor y a las reticencias que el penitente arrastra consigo la aspereza de las palabras, la dureza de las actitudes, la rigidez del comportamiento y si, contra el consejo del Espíritu santo, aflige el corazón del poder pecador, evidentemente así lo desanimará a confesar su falta. Ha de ser el confesor afable y benévolo, pronto y caritativo para alzar de su miseria al que ha caído” (citado en Delumeau 28).

¹⁷ De la Puente trata el tema del amor desordenado de deleites en su manual de la siguiente manera: “El primer instrumento de Satanás es para sus tentaciones, es la carne, y su concupiscencia; de donde resulta la primera batalla [...] En esta batalla hay dos fuertes de combatientes, porque la concupiscencia de la carne brota dos géneros de aficiones (283r)” [...] aficiones desordenadas, que su semilla de gravísimas tentaciones. Las primeras son los furiosos apetitos de los deleites sensuales, en que se ceban la gula y la lujuria; que San Gregorio llama vicios carnales, porque inclinan con vehemencia a los gustos de la comida y la bebida, y a los propios deleites que son propios de la carne manchada con la sangre del pecado original [...]” (284).

¹⁸ Para combatir los vicios carnales, Ortiz Lucio ofrece la siguiente reflexión: “[...] y por esta sangre (de Cristo) está depositada en los Santos Sacramentos, con ellos me armaré contra los vicios carnales, especialmente con el Santísimo Sacramento del Altar, dónde está la carne castísima del Cordero sin Mancilla, y el vino que engendra vírgenes, cuya comida y bebida, fortificará mi carne contra las tentaciones de gula, lujuria, y la harán templada, y casta” (Ortiz Lucio 290).

Celia: Mas le debes a tu honor.
 Tebandra: Todo lo perdona amor.
 Celia: Y los agravios también
 Tebandra: Esos quisiera vengar.
 Celia: Que mejor que con su muerte. (vv. 793-800)

Celia propone restaurar el honor de su amiga matando a Fabricio, porque ésa es una de las formas que dicta la ley del honor; la otra sería mediante el matrimonio, que es como finalmente Tebandra consigue restaurar su honor. Este acto de venganza también contribuye al desarrollo de la acción principal, puesto que Fabricio decide vengarse de Celia involucrando a Cardenio en esta intriga secundaria, y como hemos visto, los celos de nuestro protagonista adquieren unos niveles peligrosos de locura, que se manifiestan a través de acciones sin control. Asimismo, la supuesta deshonor de Celia, la obliga a vengarse de Fabricio, porque es consciente del daño que supone para su reputación, y por eso Tebandra la apoya. Cuando Celia se encuentra con Fabricio, se muestra ofendida y quiere matarlo, aunque no lo llega a hacer:

¡Celia soy, Celia agraviada!
 Por vos perdí mi marido
 de quien he sido olvidada,
 por esa lengua que ha sido
 para mi deshonor espada.
 ¡A mis manos moriréis! (vv. 2484-89)

La reacción violenta y desenfrenada de Celia confirma claramente que su descontrol emocional se debe al hecho que tiene la razón oprimida. Evidentemente, si su plan de venganza hubiera llegado a su fin, habría restaurado su honor, pero por otro lado, hubiese puesto en peligro la salvación de su alma. Actos como estos, relacionados con los pecados de la carne, se consideran inmorales dadas sus respectivas implicaciones sociales y religiosas. Aunque ambos actos pueden ser juzgados de maneras distintas según el código social y el religioso, es el alma la que sale gravemente perjudicada. Tal vez por esta razón en la comedia nos encontramos con el siguiente monólogo de Fabricio, que se podría interpretar como un mensaje moralizante desde un punto de vista religioso:

Fabricio: De amor ha sido,
 porque como el amor divierte el alma
 y suspende las fuerzas del espíritu,
 mueve los sentidos y los ata:
 conocido lo habéis en estos míos
 en quien amor ha obrado sus efectos. (vv. 1565-70)

En esta “confesión,” Fabricio admite que se vio afectado por los efectos negativos del amor, que conllevaron actos inmorales, como la difamación de Celia o la deshonor de Tebandra, pero también pone en evidencia los peligros inherentes del amor. El amor es una pasión del ánimo o afecto que, mientras “divierte el alma,” ata los sentidos y suspende las “fuerzas del espíritu.” Cuando las potencias del alma son controladas por los efectos del amor, el peligro para los personajes es constante. Por tanto, la confesión de Fabricio sirve para alertar a potenciales víctimas sobre los riesgos del amor. Tales riesgos no terminarían ni con la muerte del individuo, puesto que el alma corre un riesgo significativo cuando la persona se mueve por los afectos sin tener en cuenta las consecuencias de sus actos. Las consecuencias que se derivan del suicidio, el homicidio, la deshonor, o las relaciones extramaritales pueden ser diferentes dependiendo del ámbito del que proceden, ya sea del código social o religioso.

Conclusión

Utilizando el *Arte nuevo de hacer comedias* como referencia, podemos ver cómo la temprana comedia *La escolástica celosa* se ajusta fielmente a los particularidades innovadoras

de la *comedia nueva*, especialmente en lo que concierne a los versos (vv. 272-273). Desde principio a fin, se describe a “los amantes con afectos” para que “muevan con extremo a quien escucha,” pero son también los *afectos* el móvil principal del desarrollo de la acción de la trama principal de la comedia. Como hemos comprobado, todos los personajes, en mayor o menor medida, han manifestado las siguientes pasiones del ánimo: el amor, la ira, el furor, la locura y la venganza. Movidos por estas pasiones, han cometido actos inmorales, cuyas ramificaciones alcanzan tanto al ámbito terrenal como espiritual. Las consecuencias de la pasión celosa pueden no sólo alterar la salud del afectado y poner en peligro el honor de su casa, sino además condenar su alma, tal y como advierten los teólogos en sus respectivos tratados. Asimismo, las acciones de los personajes motivadas directamente por estas pasiones también contribuyen a la estructura argumental de la obra, ya que mueven la acción a lo largo de la comedia. Sin los celos, la acción de la obra sería inexistente, puesto que son éstos los que motivan a los personajes a urdir enredos y engaños con fines vengativos. Como hemos podido demostrar, los afanes de venganza no llegan a materializarse, ya que al ser *La escolástica celosa* una comedia urbana, la obra concluye con un final feliz. Con gran habilidad, el Fénix consigue que la pasión celosa se convierta en un recurso principal para el desarrollo de la acción. Ello convierte a *La escolástica celosa* en un ejemplo paradigmático de la *comedia nueva*, tal y como ésta es formulada por el Fénix en su *Arte nuevo de hacer comedias*. De esta manera, ya desde el principio de su carrera Lope hace que los celos y los afectos, no sólo “muevan” a quien escucha, sino que también desempeñan una función significativa dentro de la estructura dramática de las piezas. Esta tendencia continuará a lo largo de su producción hasta llegar a una obra maestra como *El castigo sin venganza*, ya en el período *de senectute*. El siguiente paso lo daría Calderón con sus tres grandes dramas de honor, que habrían sido imposibles sin los desarrollos previos de Lope.

Como hemos podido observar, los celos y sus efectos habían sido minuciosamente caracterizados en toda la tratadística de la época, tanto la de carácter médico como la de cariz religioso o filosófico. Tal construcción intelectual se engloba dentro del marco neoescolástico más amplio que define toda la producción intelectual de la época en España, tal y como ha demostrado entre otros Rodríguez de la Flor. Es mérito de Lope haber integrado esta importante corriente de pensamiento al género dramático que él mismo creó, como lo demuestra un título tan significativo como *La escolástica celosa*, que en su brevedad resume la contradicción fundamental inherente al alma del ser humano, donde han de convivir el razonamiento más elevado y las más destructoras pasiones.

Obras citadas

- Arellano, Ignacio. "El modelo temprano de la comedia urbana de Lope de Vega." *Lope de Vega, comedia urbana y comedia palatina: actas de las XVIII Jornadas de Teatro Clásico, Almagro, 11, 12 y 13 de Julio de 1995*. Coord. Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal. Ciudad Real: Universidad de Castilla-La Mancha, 1996. 37-59.
- Balderas Vega, Gonzalo. *La reforma y la contrarreforma. Dos expresiones del ser cristiano en la modernidad*. México: Universidad Iberoamericana, 2009.
- Castiglione, Baldassarre. *El cortesano*. Trad. Juan Boscán. Amberes: Felipe Nucio, 1574.
- Caston, Rothaus Ruth. *The Elegiac Passion: Jealousy in Roman Love Elegy*. New York: Oxford UP, 2012.
- Delumeau, Jean. *La confesión y el perdón. Las dificultades de la confesión siglos XIII a XVII*. Trad. Mauro Armiño. Barcelona: Altaya, 1997.
- De Vilanova, Arnaldo. *Tractatus de amore heroico*. Vol. 3. Ed. Michael R. McVaugh. Barcelona: Universidad de Barcelona, 1985. 51-52.
- Diccionario de la lengua española (Real Academia Española)*. Madrid: Espasa Calpe, 1992.
- Ferran, Jacques. *A Treatise on Lovesickness (1623)*. Trad. Donald A. Beecher and Massimo Ciavolella. Syracuse: Syracuse UP, 1990.
- Ficino, Marsilio. *Commentary on Plato's Symposium on Love*. Ed. Sears Reynolds Jayne. Dallas: Spring, 1985.
- Haliczer, Stephen H. "Sexuality and Repression in Counter-Reformation Spain." *Sex and Love in Golden Age Spain*. Ed. Alain Saint-Saëns. New Orleans: UP of the South, 1996.
- Morley S. Griswold y Courtney Bruerton. *Cronología de las comedias de Lope de Vega. Con un examen de las atribuciones dudosas, basado todo ello en un estudio de su versificación estrófica*. Trad. María Rosa Cartes. Madrid: Gredos, 1968.
- Ortiz Lucio, Fray Francisco. *Compendio de todas las sumas que comúnmente andan y recopilación de todos los casos de conciencia, mas importantes y comunes*. Madrid: Miguel Serrano de Vargas, 1603.
- Puente, Luis de la. *Segundo tomo de la perfección del cristiano en los estados y oficios de las tres repúblicas, seglar, eclesiástica y religiosa: tratase más particularmente de la seglar*. Valladolid: Francisco Fernández de Córdoba, 1613.
- Rodríguez de la Flor. *La península metafísica: arte, literatura y pensamiento en la España de la Contrarreforma*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1999.
- Romanos, Melchora. "Algunas cuestiones acerca de las relaciones entre polimetría y dramaturgia en el teatro de Lope de Vega." Ed. Anthony Close. Con la colaboración de Sandra y María Fernández Vales. *Edad de Oro Cantabrigense. Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO)* Robinson College, Cambridge, 18-22 de junio de 2005. Madrid / Frankfurt / Iberoamericana / Vervuert, 2006, 539-544.
- Rozas, José Manuel. "Lope de Vega y Felipe IV en el ciclo de senectute." *Estudios sobre Lope de Vega*. Cátedra: Madrid, 1990. pp. 73-133).
- Ruiz Pérez, Pedro, *Historia de la literatura española: El siglo del arte nuevo 1598-1691*. Barcelona: Crítica, 2010.
- Saavedra, Pedro Pérez de. *Zelos divinos y humanos*. Madrid: Juan González, 1629.
- Sarrión Mora, Adelina. *Sexualidad y confesión. La solicitud ante el Tribunal del Santo Oficio (Siglos XVI-XIX)*. Madrid: Alianza, 1994.
- Thacker, Jonathan. "La locura en las obras dramáticas tempranas de Lope de Vega." Eds. María Luisa Lobato y Franciso Domínguez Matito. *Memoria de la palabra. Actas del*

- VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert, 2004. 1717-1729.
- Vega y Carpio, Lope. *Arte nuevo de hacer comedias*. Ed. Evangelina Rodríguez. Madrid: Clásicos Castalia, 2012.
- . *¡Ay verdades que en amor.... Teatro Español del Siglo de Oro* (TESO). CD-ROM. ProQuest: Chadwyck-Healey, 1997.
- . *De corsario a corsario. Comedias escogidas de Lope de Vega*. Vol. 3. Madrid: Rivadeneyra, 1950. 483-505.
- . *Epistolario*. Ed. Agustín G. de Amezúa. 4 Vols. Madrid: Real Academia Española, 1935-43.
- . *El caballero de Olmedo*. Ed. Francisco Rico. Barcelona: Cátedra, 1984. Print.
- . *El mayor imposible. Comedias escogidas de Lope de Vega*. Vol. 2. Madrid: Rivadeneyra, 1950. 463-86.
- . *El castigo sin venganza*. Ed. Alejandro García Reidy. Barcelona: Editorial Crítica, 2009.
- . *La Arcadia. Comedias escogidas de Lope de Vega*. Vol. 3. Madrid: Rivadeneyra, 1950. 155-179.
- . *La campana de Aragón. Comedias escogidas de Lope de Vega*. Vol. 3. Madrid: Rivadeneyra, 1950. 35-58.
- . *La dama boba*. Ed. Alonso Zamora Vicente. Madrid: Espasa-Calpe, 1946.
- . *La escolástica celosa. Comedias de Lope de Vega*. Ed. Alberto Blecuá y Guillermo Serés. Vol. 3. Lleida: Editorial Milenio, 1997.
- . *La mayor victoria. Comedias escogidas de Lope de Vega*. Vol. 3. Madrid: Rivadeneyra, 1950. 221-235.
- . *La prueba de los ingenios. Teatro Español del Siglo de Oro* (TESO). CD-ROM. ProQuest, Chadwyck-Healey, 1997.
- . *Las bizarrías de Belisa. Comedias escogidas de Lope de Vega*. Vol. 2. Madrid: Rivadeneyra, 1950. 557-73.
- . *Más pueden celos que amor. Comedias escogidas de Lope de Vega*. Vol. 2. Madrid: Rivadeneyra, 1950. 175-91.
- . *Porfiando vence amor. Comedias escogidas de Lope de Vega*. Vol. 3. Madrid: Rivadeneyra, 1950. 237-55.
- . *Quien ama haga fieros. Comedias escogidas de Lope de Vega*. Vol. 1. Madrid: Rivadeneyra, 1946. 433-52.
- . *Quien todo lo quiere*. Madrid: Espasa-Calpe, 1969.
- Walthaus, Rina. "La comedia lopesca y el teatro holandés de principios del siglo XVII: un temprano triunfo para Theodore Rodenburgh". *La comedia española y el teatro europeo del siglo XVII*. Ed. Henry W. Sullivan, Raúl A. Galoppe y Mahlon L. Stoutz. London: Tamesis, 1999. 152-75.