

EL CONCEPTO DE *OBLIGACIÓN* EN LOS CÓDIGOS DEL HONOR:
EL AMANTE AGRADECIDO DE LOPE DE VEGA

Omar Sanz
Universidad Autónoma de Barcelona

1.- EL PROCESO AMOROSO EN LA COMEDIA ÁUREA: LAS FASES DEL PROCESO

La filosofía del amor en el teatro del Siglo de Oro español, a pesar de la multiplicidad de los argumentos que presentan las obras, parece responder a una serie de reglas más o menos esperables manifestadas en forma de acciones y reacciones por parte de los amantes. En el desarrollo habitual de este proceso se asiste al enamoramiento de la dama y el caballero mediante la contemplación inicial de ambos hasta la aceptación del compromiso en boda, normalmente al final del tercer acto de la obra, final feliz al que estaban acostumbrados los espectadores de las comedias. De este proceso (contemplación-acercamiento-unión), simplificador en gran medida del proceso de seducción de los amantes pero, sin embargo, representativo de un gran número de comedias del Siglo de Oro, pueden extraerse varios elementos paradigmáticos. En primer lugar, el tipo de enamoramiento que se produce entre los amantes.

En el caso de que exista un primer encuentro público, los amantes se enamoran por la vista, en cuyo proceso tendrán mucha importancia tanto la hermosura de la dama como el ‘talle’ del caballero. Ese primer contacto visual suele estar caracterizado por un mirar ‘cuidadoso’ del galán que, en caso de ser correspondido, es ‘pagado’ por la dama con una mirada semejante, de donde nacen las primeras ‘causas’ entre ambos, que les darán confianza para un nuevo encuentro. Como la recién enamorada Inés, en el *Caballero de Olmedo*¹:

INÉS Sus ojos causa me dan
 para ponerlos en él,
 pues pienso que en ellos vi
 el *cuidado* que me dio,
 para que mirase yo
 con el que también le di. (vv. 237-242)

Mientras que a su vez, don Alonso, quien ya ha entrado en contacto con Fabia, la vieja que le ayudará a acercarse a la dama y conseguir nuevas “prendas” de ella, reconoce:

D. ALONSO No me *pagó* mal; sospecho,
 que bien conocido que había
 amor y nobleza en mí;
 que quien no piensa no mira,
 y mirar sin pensar, Fabia,
 es de inorantes, y implica
 contradicción que en un ángel
 faltase ciencia divina. (vv. 163-70)

¹ Lope de Vega, *El caballero de Olmedo*, ed. F. Rico, Madrid, Cátedra, 1999.

Así como existen variantes en la propia hermosura de la dama, como la importancia de los pies en el caso de *El caballero de Olmedo*, también los amantes pueden enamorarse sin haberse visto. En esta variedad adquiere una gran importancia la ‘imaginación’ de ambos, ya que es a través de ella como lograrán proyectar a la otra persona y satisfacer de este modo las ansias idealistas de amor. Por eso exclama ante la dama el don Juan de *Amar sin saber a quién* de Lope²:

D. JUAN No imaginé estrellas yo,
 no sol, no rosas tan bellas;
 y aquí hay sol, rosas y estrellas.
 Pero al fin me sucedió
 como al mal pintor que copia
 de perfecto original:
 fui ignorante, copié mal:
 vos sois la pintura propia. (vv. 1880-87)

Tras la primera fase de enamoramiento, el amante intentará por todos los medios ponerse en contacto con la amada, para lo que suele recurrir a su criado, o a una tercera a través igualmente de él, que es quien le relaciona con el mundo menos noble, el del hampa, el más “pícaro”³. Ya sea uno u otra, alcahueta o criado, el siguiente paso del proceso amoroso es conseguir hacer llegar a la amada a través de uno de ellos un papel, una carta, en que a modo de declaración se manifieste la prisión en la que vive el enamorado después de haber contemplado al amante. A continuación, el destinatario tendrá que responder, pues como revela el galán de *Amar sin saber a quién* al recibir la misiva, toda carta entre enamorados exige una respuesta («DON JUAN: Digo que escribir querría;/ que no fuera cortesía/ tomar su carta y callar»; vv. 540-42). La respuesta al papel bien puede ir acompañada de otros regalos, tales como una cadena, una cinta o, dependiendo de las exigencias de la trama, incluso de donaciones o préstamos económicos. Es entonces cuando entra en juego la *obligación*, de manera que los amantes que ya se han hecho concesiones a través de las promesas escritas o bien con las donaciones ofrecidas han contraído ya un cierto vínculo. Vinculación relativa, en cualquier caso, puesto que sólo será efectiva cuando la dama se muestre, ante la declaración del galán, favorable a dicho amor; en caso contrario, la dama optará por el rechazo (la otra vía posible), y por tanto por el ‘desdén’ traducido con el tiempo en ‘penas de amor’ para el amante, lo que acarrearía el aumento no sólo de su deseo sino también de sus ‘celos’; igualmente, a medida que el ‘agravio’ continúe aumentaría en proporción el ‘rigor’ de su dama. Así lo demuestra el pretendiente que compite con don Alonso por el amor de doña Inés en el *El caballero de Olmedo*:

PEDRO Habrále Inés concertado
 con la llave del favor.

FERNANDO De lo contrario se agravia. (vv. 757-59)

En caso de que ocurra lo primero, la dama ofrecerá diferentes ‘favores’ y ‘mercedes’ al caballero enamorado que le sirve, quedando de este modo *obligado* a su amor. Un buen

² Lope de Vega, *Amar sin saber a quién*, ed. C. Bravo-Villasante, Salamanca, Anaya, 1967.

³ V. la reacción del criado Moscatel cuando su amo prescinde de él para requerir los amores de la dama, en *No hay burlas con el amor*, vv. 2234-39.

ejemplo de ello sería lo que ocurre en uno de los momentos del enredo de *Obligados y ofendidos* de Rojas Zorilla, donde el protagonista don Pedro, en la cárcel por haber matado en una escaramuza al hermano de su amada y de su amigo el Conde sin conocer el parentesco, es recompensado por aquélla con un dinero para que salga de prisión⁴:

CASANDRA No os quiero decir quien soy
 mas quiero decir que os traigo
 el oro de vuestro amor
 en oro recompensado:
 joyas trae esa criada
 para que compréis ufano
 vuestra libertad al oro;
 y no os parezca agasajo
 lo que a mí también me toca,
 que como os estimo tanto,
 libertando vuestra vida
 mi propia vida rescato. (vv. 2901-12)

El ‘favor’ de la dama, en esta ocasión en forma de dinero debido a las desafortunadas circunstancias del galán, hará que éste contraiga una deuda con ella. El mismo tópico se repite en *El Amante agradecido*, y también en *Amar sin saber a quién*, donde la donación contribuirá también en ese caso a que el caballero se enamore de oídas de la dama que lo favorece, quién además le hará llegar un retrato suyo encerrándolo así en una doble prisión⁵. Entre la declaración de los amantes mediante el intercambio de cartas, las donaciones recibidas de la amada, y la unión final de los amantes en boda, suele haber un periodo más o menos largo en que éstos sufren con tristeza la ‘ausencia’ de la dama, periodo en el que de nuevo parece tener cierta importancia la imaginación, y es posible que, por la lejanía de los enamorados, aparezcan los celos en la escena⁶.

2.- LOS CÓDIGOS DEL HONOR Y EL CÓDIGO DEL AMOR: EL USO DE LA TERMINOLOGÍA

A lo largo de las diferentes fases que tienen lugar en el proceso amoroso de la ficción de las comedias auriseculares es frecuente la aparición de una serie de términos que, si bien al espectador del siglo de Oro le resultarían más o menos familiares, no dejaban de estar cargados de connotaciones a otras realidades asociadas a los usos del amor. Según lo que hemos venido apuntando hasta aquí, existe una lista de palabras plenas de significado tales como “pagar”, “causa”, “favor”, “obligación”, “merced”, “porfiar”, “agraviar”, etc., que han de conformar una red de conceptos que expliquen el

⁴ Rojas Zorilla, *Obligados y ofendidos y gorrón de Salamanca*, ed. R. R. Mac-Curdy, Salamanca, Anaya, 1963.

⁵ Es recurrente el tópico de la contemplación del amante y quedar, por tanto, prisionero de dicha imagen ideal.

⁶ V., por ejemplo, vv. 2228-43 de *El caballero de Olmedo*. Además, ténganse en cuenta en todo el proceso los aspectos acerca de la concepción del amor en el Siglo de Oro español en A. A. Parker, *La filosofía del amor en la literatura española (1480-1680)*, Madrid, Cátedra, 1986; para el caso de Lope y su comedia nueva, v. pp. 148-62. Otros aspectos de detalle sobre Lope en *Amor y erotismo en el teatro de Lope de Vega*, *Actas de las XXV Jornadas de teatro clásico de Almagro, 9-11 de julio de 2002*, ed. F. Pedraza Jiménez, R. González Cañal y E. Marcello, Almagro, Festival de Almagro-Universidad de Castilla-La Mancha, 2003.

funcionamiento de los códigos del proceso amoroso en el Siglo de Oro. Muchos de estos términos no tienen un origen en las propias prácticas escénicas de la comedia española de esa época, sino que más bien fueron tomados de manifestaciones literarias anteriores, en cuyas fuentes se encuentra el origen de gran parte de la retórica utilizada en los enredos amorosos de las obras de Lope de Vega, Calderón de la Barca, Rojas Zorilla, y probablemente de gran parte de los dramaturgos españoles de la época. Me refiero a la influencia que la cultura del amor cortés tuvo en los siglos posteriores, cómo traspasó el umbral de la Edad Media y llegó hasta la inmensa producción teatral del Siglo de Oro español, conformando así un código particular⁷.

La concepción cortés del amor se basaba en las quejas y lamentos de amor que el poeta sufría y cantaba noblemente ansiando los favores ideales de una dama que acostumbraba a ser la mujer de su señor. Debido a la particular elección del poeta, el amor cortés toma muchos de los términos que utiliza de la jerga jurídica en que se basaban las relaciones entre el vasallo y el señor. Por tanto, habría que considerar adecuadamente este primer contexto literario medieval para entender mejor las connotaciones de los términos a los que antes aludía en la comedia del Siglo de Oro (“favor”, “causa”, “obligación”, “merced”, “pagar” o “agraviar”), términos que ya aparecen en la poesía de los trovadores, que a su vez fue la literatura que institucionalizó el uso del campo semántico del derecho, cuya terminología se aplicó desde entonces y a lo largo de los siglos a la “filosofía” y los usos del amor. Algunos términos, que actualmente estarían más alejados de estos sentidos, como por ejemplo el término “rigor”, fueron empleados en ambas épocas, tanto la en la Edad Media de los trovadores como en las manifestaciones literarias de los siglos XVI y XVII, con un mismo significado; de la misma manera que Alain Chartier pregunta a la alta dama que canta, «¿de qué os sirve mostrar tanto rigor?»⁸, así se expresa el pretendiente de *El caballero de Olmedo*:

RODRIGO	Para sufrir el desdén que me trata desta suerte, pido al amor y a la muerte que algún remedio me den. Al amor, porque también puede templar tu rigor con hacerme algún favor; y a la muerte, porque acabe mi vida; pero no sabe la muerte, ni quiere amor. (vv. 461-70)
---------	--

⁷ Jesus Cañas, en “Diez calas sobre el amor en el teatro del primer Lope”, en *Amor y erotismo en el teatro de Lope de Vega*, op. cit., pp. 235-250, enumera una serie de tópicos del código amoroso del teatro del Siglo de Oro, e insiste en la conformación muy temprana de dicho código, ya desde el primer Lope, lo que atribuye a que dichos lugares comunes estarían tomados fundamentalmente de fuentes anteriores, tales como la la lírica, la novela sentimental o la novela pastoril. A algunos momentos del proceso que hemos descrito se alude en la panorámica de Díez Borque, *Sociología de la comedia española del siglo XVI*, Madrid, Cátedra, 1976, pp. 38-44.

⁸ V. “La bella dama sin misericordia” de Alain Chartier, en M. Cazenave, D. Poirion, A. Strubel y M. Zink, *El arte de amar en la Edad Media*, Palma de Mallorca, J. de Olañeta, 2000.

2.1.- LA OBLIGACIÓN

En el teatro del Siglo de Oro, uno de los conceptos que más importancia parece tener para comprender las relaciones que se derivan de los códigos del honor y de la honra, y por extensión del código del amor cuya dependencia de aquéllos es patente, sería el de la *obligación*. En el *Diccionario de Autoridades* se encuentra una acepción que alude directamente al origen etimológico del término ‘*obligar*’ que lo define como «atar, ligar, precisar», matices que conserva todavía en el uso antiguo que rastreamos. Pero el sentido que ahora más me interesa es el que aparece allí en segundo lugar: «Vale también adquirirse y atraer la voluntad o benevolencia de otro, con beneficios o agasajos, para tenerle propicio cuando lo necesitare». Según esto, la *obligación* puede ser entendida como el reconocimiento de una deuda adquirida en cualquier tipo de relación social, entre una o más personas y cuyo término opuesto parece ser el de la ofensa o ‘*agravio*’, según la terminología propia de la época. Por extensión, y puesto que el estudio de los códigos del amor en el Siglo de Oro ha de ir estrechamente vinculado al tema del honor, de cuya relación conflictiva parecen surgir los enredos que dan lugar al argumento de las comedias, el concepto de *obligación* fue igualmente incorporado al código de conducta de los amantes. Como ha señalado O’Connor⁹:

El hecho de que se haya escrito mucho y constantemente sobre la centralidad de los códigos del honor y del amor en el teatro clásico no garantiza, necesariamente, su comprensión ni el aprecio de su complejidad estructural y argumental. Es imprescindible, por esta razón, configurar el patrón del honor en la comedia y luego, por analogía, acercarse a una mayor comprensión del código del amor y su funcionamiento.

El concepto de *obligación* comprende además un componente jurídico importante, que habrá que desentrañar en el resto de la red terminológica del código del honor. Este término, que remite a las relaciones de las sociedades feudales lejanas ya, propias sobre todo de la Edad Media europea, donde el vasallo debía rendir pleitesía a su señor natural por el hecho de vivir bajo la circunscripción de sus tierras, queda incorporado igualmente a la red terminológica del amor cortés. Por lo tanto, muchos de los términos que hacían referencia a una realidad socioeconómica basada en las relaciones personales del poder medieval son asumidos por el código del amor en la ficción literaria. Con el paso de los siglos, y las transformaciones políticas, sociales, económicas, culturales, etc. que conlleva, se producirá en el Siglo de Oro español un enorme repertorio de obras teatrales cuyas tramas se articulan sobre un sistema de acciones y reacciones sociales, individuales y colectivas, que se ha dado en llamar los códigos del honor y de la honra.

2.2.- LA OBLIGACIÓN EN EL AMOR CORTÉS

El proyecto ideal en que se basa el amor cortés hace que de los pasos que hemos descrito para el proceso amoroso de la literatura dramática del Siglo de Oro sólo suelen cumplirse éste los primeros, referentes sobre todo a la contemplación de la dama. A pesar de que el proceso amoroso queda interrumpido, se rastrean en la literatura de los trovadores tanto acepciones de ‘*obligar*’ («Pagar la dita *obligatio* o *promessio*») como

⁹ V. F. P. Casa, L. García Lorenzo y G. Vega García-Luengos, *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*, Castalia, 2002, p. 11.

de términos derivados de ‘*ligar*’, tales como ‘ligansa, ligadura o liadura, y litge o lige’; de este último se dice que «les troubadours employèrent ce mot *allusivement* pour exprimer leur *soumission* envers leurs dames», mientras que en uno de los ejemplos aducidos bajo el lema ‘*ligar* o *liar*’ se traducen unos versos de Augier como «Et m'étreint et me *lie* le coeur», mientras que en otra cita se traduce que los amantes «no son liatz de *matremoni*, ni an fag vot»¹⁰. Por lo tanto, la acepción de *ob-ligación* como vínculo sentimental y también como contrato matrimonial ya estaba presente.

2.3.- LA OBLIGACIÓN EN EL TEATRO DEL SIGLO DE ORO

En el teatro del siglo de Oro el término se utiliza de manera recurrente en las relaciones sociales entre individuos, pero también aparece de manera constante y marcada en diferentes momentos de la relación amorosa. Por ejemplo, en *El amante agradecido* de Lope de Vega¹¹, tras haber reconocido la dama al criado del galán que de éste le ha obligado el talle, «que es muy bueno» (v. 172), al encontrarse con el propio caballero en la calle añade:

LUCINDA	Hacedme placer, hidalgo, si os tengo <i>obligado</i> en algo, que donde no hay juez más que el cielo que nos cubre, aquesta noche me habléis.
JUAN	¿Dónde vivís?
LUCINDA	No sabéis, ni es en parte que se encubre, pero yo saldré a la puerta deste famoso hospital, y allí, si no os está mal, veréis lo que amor concierta. (vv. 326-36)

Poco después, don Juan, forastero en Zaragoza, es acusado de la muerte de otro caballero conocido en la ciudad, por lo que debe huir. Ante este contratiempo al que se suma que a don Juan le han robado su maleta, Lucinda enamorada ya de él, decide prestarle trescientos escudos para que pueda huir a Sevilla, ciudad de origen del caballero, donde recién llegados se produce el siguiente diálogo entre amo y criado:

JUAN	¡Ay, Guzmán! Esa ventura, esa mujer liberal es ocasión de mi mal.
GUZMANILLO	¿Cómo así?

¹⁰ V. M. Raynouard, *Lexique roman ou dictionnaire de la langue des troubadours*, vol. IV, Slatkine, Ginebra, 1977, pp. 69-74.

¹¹ Lope de Vega, *El amante agradecido*, ed. O. Sanz y M. D. Gómez, en *Comedias de Lope de Vega. Parte X*, coord. M. Morrás y R. Valdés, Lérida, Milenio-Universidad Autónoma de Barcelona, 2010, vol. II. Para un estudio más detenido de las claves de esta comedia, puede verse “Introducción”, en Lope de Vega, *El amante agradecido*, cit., O. Sanz, “La materia picaresca en el teatro de Lope de Vega: el caso de *El amante agradecido*”, *Anuario Lope de Vega*, 16 (2010), pp. 155-180, y O. Sanz, “El túmulo de Felipe II en *El amante agradecido* de Lope de Vega: una imagen para la historia”, *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, 18 (2012), pp. 210-232.

JUAN	Con su hermosura.
GUZMANILLO	¿Pues de una vez que la viste?
JUAN	¿No ves que la <i>obligación</i> de aquel bien dos causas son en que mi pena consiste?
GUZMANILLO	¿De suerte que te fatiga la hermosura y el dinero?
JUAN	Yo por la hermosura muero, pero el dinero me obliga ¹² . (vv. 1048-59)

Igualmente, la declaración verbal de los amantes -tómese como ejemplo la modélica de *El caballero de Olmedo* (vv. 1008-ss.)-, una vez que se produce el encuentro secreto de éstos, o bien su variante en los momentos de ausencia a través de las idas y venidas de cartas correspondidas, es muestra de la *obligación* a la que quedan suspendidos los enamorados, a la espera de un final de la comedia que les garantice la unión en boda¹³.

2.3.1- LA *OBLIGACIÓN* Y EL ‘AGRADECIMIENTO’

Por lo tanto, en el proceso amoroso se van cumpliendo una serie de fases a través de las cuales los amantes quedan obligados, y además como reacción a esa *obligación* el amante corresponderá los “gestos” del otro mediante el *agradecimiento*. Así lo muestra Beatriz, una dama muy reacia al amor en *No hay burlas con el amor* de Calderón, pero al enterarse de que don Alonso la ha pretendido a través del envío de una carta responde de este modo:

BEATRIZ	Pues si eso ha de ser así, yo he de fíarme de ti. A este galán caballero <i>agradecer</i> , Inés quiero, lo que ha pasado por mí; pero no quisiera que él sepa que lo siento yo, porque ser piadosa hoy, no es dejar de ser cruel. A mi <i>obligación</i> fiel y fiel a mi honor, que intente saber dél, mi fe consiente no por él, sino por mí.
---------	--

El sentimiento de ‘quedar *obligado*’ a alguien procedería básicamente de los vínculos sociales contraídos a través de acciones nobles entre los caballeros, u otros favores o

¹² Del mismo modo ocurría en *Obligados y ofendidos* de Rojas Zorilla (vv. 2901-12), como se veía arriba, tras la donación de Casandra a don Fénix de una suma de oro para salir de la cárcel; o en *Amar sin saber a quién* de Lope, donde don Juan se enamora de Leonarda tras haberle declarado ella cómo sus ojos han quedado presos tras haberle visto, y darle a su vez doscientos escudos para que se sirva de ellos durante su estancia en la cárcel (vv. 502-ss.).

¹³ Además, existen otros elementos que irán confirmando la entrega de los amantes entre sí, como el llanto que puede provocar en la amada la ausencia del galán. Así se aprecia igualmente en el *Caballero de Olmedo* (vv. 1650-53), aunque se debe advertir que no es un rasgo exclusivo de la dama.

donaciones. El cumplimiento de la obligación contraída llevaría consigo el saberse agradecido, consigna a la que todo caballero de buen linaje aspira, como recuerda el conocido refrán. Este juego de *obligaciones* y *agradecimientos* en referencia al código fundamental del honor y la honra es patente en la comedia de Rojas Zorrilla, *Obligados y ofendidos*, cuyo título reúne las dos caras opuestas de las deudas sociales que se contraían. Por analogía, el mismo sentimiento de gratitud es el que mueve a varios de los personajes de las comedias que venimos analizando, en especial el don Juan del *El amante agradecido* de Lope, quien tras haber conseguido huir de Zaragoza por el préstamo económico de Lucinda, la volverá a encontrar y le declarará su amor, demostrando así el calificativo que desde el inicio le concede el título de la comedia.

3.- CONCLUSIONES

Según lo apuntado hasta aquí, quedan, por tanto, esbozados los pasos que el proceso amoroso comporta en el teatro del Siglo de Oro, desde la mirada cuidadosa hasta un cierre de la función con boda –por otra parte, tan solo aludida y no representada normalmente en la escena. En dicho recorrido, la *obligación* adquiere un papel fundamental, pues aparece en diferentes ocasiones como el elemento articulador de la trama, en torno a la cual gira el desarrollo de la acción. Además, los ‘grados de obligación’ suelen ascender proporcionalmente a medida que se van produciendo los pasos descritos en el proceso amoroso, tal y como lo expresa Leonor en *El médico de su honra*:

LEONOR ¿Con qué razones, gran señor, herida
 la voz, diré que a tanto amor postrada,
 aunque el desdén me publicó ofendida,
 la voluntad me confesó *obligada*?
 De *obligada* pasé a agradecida,
 Luego de agradecida a apasionada;
 que en la universidad de enamorados
 dignidades de amor se dan por grados. (vv. 633-40)

Según lo que hemos visto, existiría ya una primera *obligación* potencial en la contemplación cuidadosa del otro, asociada también al concepto de *voluntad* del amante, *deuda* que irá aumentando a lo largo de las comedias a través de diferentes favores, donaciones, regalos y cartas correspondidas según las circunstancias de la obra, hasta que finalmente el amante, demostrando su nobleza, agradece la *obligación* contraída y confirma definitivamente su amor.

JUAN Entró amor con hermosura,
 creció con *obligación*,
 confirmase con razón
 y con obras se asegura. (*El amante agradecido*, vv. 2970-73)

Por tanto, todas estas ‘obligaciones de amor’, ‘pagos’ al amante, ‘favores’ concedidos, o ‘agravios’ perpetrados serían claras muestras de los términos con los que el proceso amoroso conformó su propio código literario durante el Siglo de Oro español, que estarían en contacto directo, a través de una nutrida herencia cultural, con los usos que

el amor cortés instauró para todo el occidente literario a partir del siglo XII. Además, es preciso notar que, a pesar de que los usos literarios de la cortesía estuvieran basados fundamentalmente en las relaciones feudales que en la Edad Media contraía el vasallo con su señor, los usos políticos y sociales de aquella época lejana ya no eran los mismos cuatro siglos después, en la sociedad española de los Austrias. Por lo tanto, habría que pensar en que el teatro de los Siglos Oro, a pesar de heredar unos códigos basados en unas realidades sociales que ya no se correspondían con las de su tiempo, en lo relativo a las representaciones amorosas, esos códigos seguían resultando operativos dentro de un corpus dramático en que el galán todavía continuaba sirviendo a la dama -y viceversa-, sin pasar por alto que toda esa red conceptual tiene su origen en una base muy rica en matices y connotaciones jurídicos, concebidos en un marco político y social determinado.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CAÑAS, Jesus, «Diez calas sobre el amor en el teatro del primer Lope», en *Amor y erotismo en el teatro de Lope de Vega. Actas de las XXV Jornadas de teatro clásico de Almagro, 9-11 de julio de 2002*, Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena E. Marcello (eds.), Almagro, Festival de Almagro-Universidad de Castilla-La Mancha, 2003, pp. 235-250.

CHARTIER, Alain, «La bella dama sin misericordia», en Michel Cazenave, Daniel Poirion, Armand Strubel y Michel Zink (eds.), *El arte de amar en la Edad Media*, Palma de Mallorca, J. de Olañeta, 2000.

DÍEZ BORQUE, José María, *Sociología de la comedia española del siglo XVI*, Madrid, Cátedra, 1976.

PARKER, Alexander Augustine, *La filosofía del amor en la literatura española (1480-1680)*, Madrid, Cátedra, 1986.

RAYNOUARD, François Juste Marie, *Lexique roman ou dictionnaire de la langue des troubadours*, Slatkine, Ginebra, 1977, vol. IV.

ROJAS ZORILLA, Francisco de, *Obligados y ofendidos y gorrón de Salamanca*, ed. Raymond R. Mac-Curdy, Salamanca, Anaya, 1963.

SANZ, Omar, «La materia picaresca en el teatro de Lope de Vega: el caso de *El amante agradecido*», *Anuario Lope de Vega*, 16 (2010), pp. 155-180.

— «El túmulo de Felipe II en *El amante agradecido* de Lope de Vega: una imagen para la historia», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, 18 (2012), pp. 210-232.

SANZ, Omar y María Dolores GÓMEZ, “Introducción”, en Lope de Vega, *El amante agradecido*, Omar Sanz y María Dolores Gómez (eds.), en *Comedias de Lope de Vega*.

Parte X, María Morrás y Ramon Valdés (coords.), Milenio-Universidad Autónoma de Barcelona, 2010.

VEGA, Lope de, *Amar sin saber a quién*, ed. Carmen Bravo-Villasante, Salamanca, Anaya, 1967.

— *El amante agradecido*, ed. Omar Sanz y María Dolores Gómez, Lérida, en *Comedias de Lope de Vega. Parte X*, María Morrás y Ramon Valdés (coords.), Milenio-Universidad Autónoma de Barcelona, 2010.

— *El caballero de Olmedo*, ed. Francisco Rico, Madrid, Cátedra, 1999.

VV. AA., *Amor y erotismo en el teatro de Lope de Vega. Actas de las XXV Jornadas de teatro clásico de Almagro, 9-11 de julio de 2002*, Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena E. Marcello (eds.), Almagro, Festival de Almagro-Universidad de Castilla-La Mancha, 2003.

VV. AA., *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*, Frank P. Casa, Luciano García Lorenzo y Germán Vega García-Luengos (eds.), Madrid, Castalia, 2002.