

Amor y matrimonio según *El laberinto de amor* de Cervantes

Carmen Y. Hsu

University of North Carolina at Chapel Hill

Cuando se describe a *El laberinto de amor*¹ como comedia caballeresca (García Martín 230; Carrasco Urgoiti 81-82), como comedia palatina (Sevilla Arroyo & Rey Hazas xlv), como comedia de capa y espada (Friedman 108), aun como “novela de aventuras puesta en escena” (Cotarelo y Valledor 401), no se tiene en cuenta la presencia de otra faceta importante, que no ha sido hasta ahora objeto de estudio al fondo. Me refiero a la cuestión del connubio, uno de los temas más recurrentes de Cervantes, quien, desde la composición de *La Galatea* hasta la del *Persiles*, se dedica a formular, en términos novelescos, planteamientos muy matizados.² En esta comedia, compuesta en el período de 1587-1606 según Canavaggio³ y probablemente la obra cervantina menos favorecida por la crítica,⁴ Cervantes aborda, con matices originales, el tema, enfocado sobre todo a la cuestión del enfrentamiento de los hijos con los padres a la hora de

¹ Anotadas de acuerdo con la paginación y el número de verso, todas las citas de *El laberinto de amor* proceden del *Teatro* de Cervantes, preparado por Ynduráin por la Biblioteca Castro.

² Críticos eminentes, empezando por Castro, Bataillon, Asensio y Márquez Villanueva han estudiado la actitud de Cervantes hacia la cuestión del matrimonio. Mientras Castro señala el “dogma [cervantino] del amor libremente correspondido” como la esencia vital del matrimonio armonioso y su estrecha afinidad a la doctrina neoplatónica de los *Diálogos* de León Hebreo (123-50), Bataillon (1964) opina que Cervantes coincide con la reina Margarita de Navarra en la aspiración al “matrimonio armonioso” basado sobre el amor, libre elección y fidelidad, sin excluir el “fortalecimiento de las garantías sociales del matrimonio cristiano” (252-53). Asensio también subraya “la atención especial que Cervantes dedica al viaje del matrimonio: la embarcación, los escollos, los naufragios” (175). Márquez Villanueva, en su *Personajes y temas del “Quijote,”* examina a fondo la manifestación del tema en el *Quijote* (21-82) y afirma que éste “hace del matrimonio uno de los grandes temas de su novelística” (71). Véase también Bataillon 1950, 394-98, 782-83; Arco y Garay 267-87; Castro 331-36; Vivó Undabarrena 1994, 255-74.

³ Canavaggio atribuye la redacción de la comedia al segundo período en la creación dramática de Cervantes. Más sobre la fecha de la composición de la comedia, véase Canavaggio 25.

⁴ La mayoría de las opiniones que la crítica tiene de la comedia cervantina han sido más bien adversas hasta hace poco. Sólo cabría mencionar en este sentido la objeción de Ynduráin, quien se queja de la excesiva complicación de la obra (XL) o la calificación hecha por Valbuena Prat de la obra dramática más insulsa de Cervantes (19). Cotarelo y Valledor habla de la falta de la unidad artística de la pieza y enjuicia que “más que comedia parece un conjunto de lances y episodios desligados, pues carecen de aquella trabazón y enlace tan conveniente en las producciones literarias e indispensable en las dramáticas” (462). Según García Martín, la pieza cervantina peca en las “escenas deshilvanadas, sin respeto alguno por las reglas dramáticas” (230). León Máinez fue probablemente el primer defensor de ella al afirmar que es “una de las mejores y más bellas y bien ordenadas comedias” del autor del *Quijote* (97). El trabajo de Casaldueño pone de manifiesto un rasgo fundamental de la obra que parecen negar los juicios desfavorables de otros críticos: su claridad, la evidencia de un orden de composición que rige la complicada intriga (146-57). En 1980 aparece el estudio de Carrasco Urgoiti en que se examina con acierto la manera de que Cervantes se apropia temas y convenciones literarias que pertenecen a géneros diversos en la obra; afirma que ésta “es en gran medida una parodia, pero parodia al fin cervantina que salva la esencia ejemplaridad del mito caballeresco” (90). En la introducción a su edición del *Teatro completo* de Cervantes en 1987, Sevilla Arroyo y Rey Hazas critican “su falta de trabazón orgánica [...] y su exceso de episodismo, de acciones aglomeradas sin la suficiente unidad” (xxvi) aunque en 1998 suavizan notablemente la dureza de su crítica y destacan los méritos de la obra en una edición de *La gran sultana* y *El laberinto de amor*.

elegir cónyuge. Examinaremos aquí – mediante un análisis a fondo de la caracterización del padre Federico y su hija Rosamira – la postura de Cervantes ante el particular tema y la presencia del pensamiento humanístico en la comedia. Estudiaremos la manera en que Cervantes enjuicia el concepto del matrimonio entendido por Erasmo y sus discípulos y argüiremos que, frente a las ideas del humanismo cristiano acerca del tema, Cervantes no sólo muestra tener una profunda familiaridad con ellas, sino que se nos revela como un autor con independencia de criterio. Si aboga por una amplia libertad para la mujer en la elección de cónyuge, exige también una mayor confianza paterna de la virtud de ella, todo esto sin olvidar de defender la plena beligerancia de la pasión amorosa como base que fundamenta la armonía del matrimonio cristiano.

Situada en una Italia falsa, sin ningún color local (Sevilla Arroyo & Rey Hazas xlv), la acción de la comedia se inicia a partir del enfrentamiento entre el duque Federico de Novara y su hija Rosamira. Federico casa repentinamente a Rosamira contra su voluntad con el duque Manfredo de Rosena. La joven, enamorada de Dagoberto, duque de Utrino, recurre, con la ayuda de éste, a un plan para impedir el matrimonio forzado. Para ello, Dagoberto acusa falsamente a Rosamira de mantener amores deshonestos con “un bajo caballero” (I, 63),⁵ mientras que, llamada a comparecer, la acusada no se defiende y permanece callada. Sorprendido por el profundo silencio de su hija, el padre, con indignada severidad, se apresura a encarcelarla en una torre y pide a Dagoberto que desafíe a quien se ofrezca a un auténtico juicio de Dios. Responden al emplazado duelo el duque Anastasio de Dorlán y Manfredo, quienes determinan hacer lo que, desde el *Libro del caballero Cifar y Tirant lo Blanc* de Joanot Martorell, es misión compartida de todos los caballeros, esto es, defender a la dama acusada. A continuación se pone en marcha el enredo protagonizado por dos jóvenes duquesas, Porcia y Julia, quienes, enamoradas de Anastasio y Manfredo, respectivamente, se evaden del encerramiento paterno para ir en pos de ellos, mientras que éstos no saben nada del amor que en ellas han despertado. Se establecen así las tres parejas: Rosamira-Dagoberto, Julia-Manfredo y Porcia-Anastasio. Mientras tanto, todos creen que Manfredo han seducido y deshonrado a Julia y a Porcia. A partir de ese momento la acción se desarrolla en los caminos hacia el duelo justiciero en Novara de los dos caballeros que desean defender a Rosamira y de las dos jóvenes resueltas a luchar por su amor. Al final, cada una de las tres jóvenes enamoradas consigue casarse con el caballero de su voluntad.

I

Queda claro que el tema del conflicto entre padres e hijos respecto a la elección de cónyuge constituye el nudo principal que origina la acción dramática. Cervantes lo introduce, con el sutil juego de significaciones que le caracteriza, en el diálogo que abre la comedia. En esta escena inicial Anastasio llega a Novara el día antes de la boda e intenta averiguar si Rosamira “pone de voluntad el yugo al cuello” (I, 14). La respuesta que recibe no puede ser más reveladora: la joven “[n]unca al querer del padre fue siniestra” (I, 15). Nótese que nada en la respuesta habla de la voluntad individual de la hija. La clave no es tanto lo dicho sino lo que no se dice, pues todo apunta a que la presunta “conformidad” no es sino una obediencia filial en cuyo nombre se calla

⁵ “Digo que en deshonrado ayuntamiento / se estrecha con un bajo caballero, / sin tener a tus canas miramiento, / ni a la ofensa de Dios, que es lo primero” (I, 62-65).

la privación de libertad de la hija (Vivó de Undabarrena 1997, 216). Es decir, en lugar de confirmar lo que supuestamente dice, la respuesta suscita más bien su contrario. Ante la ambigüedad de dicha contestación, Anastasio alimenta más la sospecha que para entonces pesa ya sobre los presentes: “Así parece. / Aunque con todo, algunos dudan dello” (I, 17-18). Tales palabras, que revelan una actitud más bien escéptica, recalcan una vez más lo que queda en entredicho: no dicen que Rosamira se casa contra su voluntad, pero ahí está la duda cuando dan a entender, a través de ese verbo *parecer*, que la realidad dista de ser la que lo parece.⁶ Es de notar, además, que en este pasaje Cervantes también cuida de infundir sospechas acerca de la razón que motiva la presencia en Novara de Dagoberto. Si se duda el supuesto consentimiento de Rosamira en su matrimonio con Manfredo, es también *vox populi* que el amor por Rosamira tiene rendido a Dagoberto aunque “lo contrario ha parecido” (I, 228-29). El pasaje examinado constituye así un ejemplo perfecto del diestro manejo cervantino de un arte de significaciones que expresa sin necesidad de “contar” y logra introducir de lleno la clave de la intriga que arrastra consigo todas las acciones de la pieza.

Queda claro que el problema que engendra el núcleo de la obra no es otro sino la potestad abusiva de la autoridad paterna sobre el matrimonio de los hijos. Bajo tal planteamiento, el personaje de Federico adquiere interés particular. Como Dagoberto nos revela más tarde en una carta, la “presta resolución” de Federico de casar a Rosamira con Manfredo es no sólo la que le ha forzado a servirse de “la industria” de acusar a su amada para no perderla, sino también la que “hace callar / y culpada parecer” a Rosamira (II, 1975-76). Es ya bien sabido que Cervantes tiene sobre el particular tema una opinión concluyente, pues, como dice en *La guarda cuidadosa*, “el comer y el casar ha de ser a gusto propio, y no a voluntad ajena” (Cervantes 1993, 965). El autor aboga por la libre elección de cónyuge como una de las condiciones fundamentales para el matrimonio. En este sentido, Federico encarna el antagonismo de dicha postula. No es, como se comenta, un padre tan bondadoso ni comprensivo.⁷ Es egoísta y abusivo de su autoridad en forzar en su hija un casamiento sin amor, en el que la voluntad de Rosamira no entra en juego sino como disturbio. Desconfiado e irrespetuoso con la voluntad de su hija, como todos los malos padres en Cervantes, niega a su hija el derecho a elegir marido a su gusto. A esta luz, el padre de Rosamira contrasta con el anciano Mauricio del *Persiles*, quien al querer dar estado a una hija, resalta la importancia del libre consentimiento de ella:

Tomando consentimiento primero de mi hija, por parecerme acertado y aun conveniente que los padres casen a sus hijas con su beneplácito y gusto, pues no les dan compañía por un día, sino por todos aquellos que les durare la vida. Y de no hacer esto ansí, se han seguido, siguen y seguirán millares de inconvenientes, que los más suelen parar en desastrados sucesos. (Cervantes 2004, Lib. 1, cap. XII, pp. 214-15)

⁶ “Novelista absoluto y puro, Cervantes se complace en levantar vastos tinglados de claves sutiles, que se vuelven tanto más reveladoras por el hecho mismo de no ser explícitas, de estar allí para que sea el lector quien las desentrañe con su comprensión humana y su sensibilidad poética, incorporándose por ese atajo a la escena misma del proceso creador” (Márquez Villanueva 2011, 31).

⁷ Zimic siente simpatía por el duque de Novara y asegura que éste “siempre era bueno y comprensivo con ella” (213).

Las diferencias y contraposición entre ambos padres no pueden ser más inconcusas. Si Mauricio da a su hija una amplia libertad en la elección de cónyuge, lo hace con la intención de defender la felicidad de ella. En contraste, el duque de Novara dispone, por codicia, del casamiento de Rosamira e ignora completamente la voluntad de ésta. La intención con que Federico concierta el matrimonio de su hija no es en el fondo sino una basada sólo sobre el más puro cálculo egoísta, pues, cegado por el deseo de “aumentar la honra” (I, 160), antepone los intereses económicos y sociales a los sentimientos de la joven. En Federico de Novara hallamos una coincidencia análoga a aquella “serie errónea” cervantina que Castro describe en cuanto a quienes infringen el “unido ritmo del universo” porque se empeñan en forzar la voluntad de amar en otra persona (Castro 124; 143). En este sentido, el temple del duque se parece al de aquel impertinente Anselmo del *Quijote*. Su desacierto, que pone en trances muy duros la felicidad de su hija, saca a relucir también su irresponsabilidad moral del padre porque hace caso omiso de los sentimientos de la joven. Quiere decir, por tanto, que el error de Federico es lo que origina todos los conflictos, infortunios y engaños que abundan en la obra (Casalduero 159). Pero a la vez, Cervantes señala, con media sonrisa, que el deseo de Federico de acrecentar la honra es también el que pone en graves peligros su propia reputación.

Semejante negligencia del padre ofrece una óptima coyuntura a la desconfianza y la crueldad que manifiesta cuando Dagoberto levanta la calumnia contra Rosamira: se pregunta si debe actuar como padre o como juez, pero en seguida apela a la hidalguía del propio infamador y no vacila en asumir el papel del juez “recatado” y severo si “defensor no se ofrece” (I, 992). El prejuicio contra su hija se descubre pronto en toda su desnudez, cuando cree apriorísticamente en la culpabilidad de su hija y se apresura a condenarla a “una infame muerte” (I, 985) porque no ve “reparo” en su desdicha aun antes del juicio. Sin necesidad de ningún testigo, la “lengua muda” y el “inclinado gesto” de Rosamira son en sí pruebas suficientes para que el padre declare, con dureza, la culpabilidad de la joven: “Es muy cierta señal de tener culpa / el que a volver por sí nunca se atreve” (I, 992-93). Es de notar que la ligereza y la rapidez en creer la culpabilidad de Rosamira subrayan su falta de confianza. No extraña tampoco la ira y la severidad del padre, dado que el matrimonio que éste concierta para incrementar su honra se ve definitivamente truncado por la denuncia de Dagoberto y que la presunta deshonestidad de Rosamira ratifica su pérdida del control sobre la afrenta. Dice no proceder injusta sino recatadamente, dado el “indicio manifiesto” de la culpa de Rosamira, pero actúa según un sentido exagerado, hipócrita en el fondo, del formalismo de la ley: intenta sincera pero inútilmente comprobar la veracidad de la calumnia y ordena inmediatamente la prisión “dura y molesta” de su hija. El precipitado proceder de Federico demuestra que actúa no según lo que sabe de su hija, sino más bien según lo que se dice de ella. Le obliga más el agravio que el amor por Rosamira. Inflexible y obsesionado con su honor, Federico actúa como aquel cruel padre de la Laureola de la *Cárcel de amor*, como el barba de la comedia de capa y espada. Lo único que admite es el concierto de un duelo justiciero con miras más al ajusticiamiento de su hija que a la remisión del pecado.

Toda la exasperación de Federico gira en torno a la afrenta que el amor secreto de su hija le depara. La insistencia sobre la necesidad de restituir su honra lo abre y lo cierra. Incluso las emotivas preguntas a Rosamira están centradas únicamente en su pérdida de honra: “¿Quién fue el traidor que te engañó, cuitada? / ¿O cuál fue el que la honra me ha llevado? / ¿O qué estrella,

en mi daño conjurada, / nos ha puesto a los dos en tal estado? / ¿Dó está tu condición tan recatada? / ¿Adónde tu juicio reposado? / ¡Mal le tuviste con el vicio al raya!” (I, 134-40). Señala a otros – el engaño del “traidor,” la arbitrariedad del hado o la defraudación de su hija – con el dedo y lamenta la ingratitud de la fortuna que da “infamia y mengua” a quien honra sus altares (I, 162-65), cuando él mismo es el culpable. Ataca para eximirse de toda culpa como padre negligente y soberbio, ya que carece de la humildad necesaria para ver sus propias faltas.

II

Frente a la imposición despótica de su padre, la reacción de Rosamira demuestra ser un auténtico ejemplo del poder del amor.⁸ Como muchos personajes cervantinos, la bella duquesa de Novara se perfila como un ser amasado de literatura, aunque en este caso se trata de restos y desperdicios de leyendas y tópicos caballerescos, Boccacio, Ariosto y una buena ración de Lope. No se olvide que su entrada en la comedia se realiza en calidad de la consabida “dama acusada,” que nunca puede faltar en un buen libro de caballerías o una comedia de la parecida temática (Véase Tyler 1967, 635-41; Tyler 1972, 26-60). La caracterización de Rosamira trasciende, sin embargo, del tipo de la “dama injustamente acusada,” pues Cervantes instila en ella un alma de índole original (Schevill & Bonilla 115). Lejos de ser víctima de una falsa calumnia como sus predecesoras literarias, Rosamira se apropia de aquel conocido modelo literario a fin de defender su amor.⁹ Amar es poder, por lo menos dentro del mundo cervantino, pues “la poderosa fuerza de amor,” como advierte en el cuarto libro de *La Galatea*, “no sólo hace mudar el vestido a los que bien quieren, sino la voluntad y el alma de la manera que más es de su gusto” (Cervantes 1987, 276. Véase también Rosales 99-104). Rosamira es, primordialmente, una mujer enamorada. Enamorada de su “esposo” Dagoberto, la hija sumisa se dispone por vez primera de

⁸ “La inherencia entre el amor y la libertad es una de las intuiciones más profundas valederas y originales del pensamiento cervantino” (Rosales I, 359-60). Para ahondar en el estudio sobre las fuentes de la comedia conviene tener presentes los trabajos de Cotarelo Valledor 461-88; Trambaioli 93-108; Carrasco Urgoiti 77-90. Además del tópico caballeresco relativo al motivo de la falsa acusación a una mujer, Rey Haza & Sevilla Arroyo (1998) destacan asimismo los personajes de la clase social más elevada (todos duques y duquesas o hijos e hijas de duques) y el consecuente tono elevado como características propias de la comedia palatina o de la de capa y espada en el texto estudiado (xliv-xlv). García Martín observa dos motivos temáticos en la comedia estudiada y anota varias fuentes posibles de dichos temas (230-34).

⁹ La dama acusada, cuya ascendencia literaria está clara en las consejas y poesía del tema caballeresco, era ya, efectivamente, una figura tópica cuando Cervantes compuso *El laberinto de amor*, pero alcanza, en esta obra, “matices mucho más ricos, que en cierta medida expresan la preocupación de su autor por forjar nuevos paradigmas de virtud y sensibilidad femeninas, cimentados en la libertad y la inteligencia” (Carrasco Urgoiti 88). Rosamira se convierte en la dama acusada, dispuesta a aceptar un menoscabo de la honra, para así hacer de su vida lo que quiera como Alonso Quijano que se inmortaliza como caballero andante. Cotarelo y Valledor examina la trayectoria del motivo caballeresco de la falsa acusación en la obra; en especial, las leyendas análogas de la duquesa de Lorena y el rey don Rodrigo, la de la emperatriz de Alemania y el conde de Barcelona y la defensa de la sultana de Granada por cuatro caballeros cristianos tratan de la falsa acusación de una princesa salvada de la hoguera por el desnudo de un paladín (476-79). A su vez, Tyler sugiere que la leyenda de la reina Sevilla también está presente en la comedia cervantina, aunque con un giro insólito por ser un caballero que aspira a casarse con la dama quien lanza la calumnia (640). Véanse asimismo Carrasco Urgoiti 81-85; Trambaioli 104.

sí misma para rebelarse de modo tácito contra el desacierto de su padre.¹⁰ Desempeña a la perfección la indefensa acusada, a quien le toca sufrir una infamia pública y correr el riesgo de perder la vida. Ante la insistencia de su padre a dar explicación, la enamorada persiste en *callarse*: “No se disculpa” (I, 894) y esconde el rostro con la “lengua muda” y el “inclinado gesto” (I, 133). Figura aparentemente manifiesta de temor o culpa, le da en aquel momento al padre la prueba que necesita: “Culpada estáis; indicio es manifiesto / tu lengua muda, tu inclinado gesto” (I, 132-33). La firme resistencia de Rosamira a la voluntad paterna queda aclarada hasta el máximo cuando más tarde Porcia, disfrazada de Rosamira, nos da a entender que el silencio de la acusada nace, en realidad, “de considerada astucia” (III, 2347-48). La cuestión está en el complemento de ese adjetivo calificativo “de considerada astucia,” pues se nos acaba de revelar de nuevo una joven ducha en el arte de jugar a las apariencias. Bajo dicho planteamiento, el silencio de la joven calumniada supone un recurso calculadísimo para enfrentarse al proyecto interesado de su progenitor, pero también un perfecto juego burlesco con todos los elementos del tema de la “dama injustamente acusada.”¹¹

Tan pertinaz silencio de Rosamira responde, claramente, a una necesidad funcional de sacar a flote el más profundo sentido de la comedia. Ya sabemos lo esencial de su caso: Rosamira no está dispuesta a entrar en un matrimonio sin amor, y por eso tiene que hacer algo, a la desesperada, en solución del propio arduo negocio. Su callada – de tremendo dramatismo gracias a la intensa suspensión que suscita – se parece a ese “silencio dentro de la música más sabia” (Márquez Villanueva 2011, 31), en el que comienza a perfilarse el sorprendente desenlace que parece desafiar la misma capacidad del espectador para sondearlo. Dicho en otras palabras, el silencio de Rosamira no supone sino una “industria” de defensa personal, a la que recurre la heroína para defender su amor. En la duquesa de Novara el amor se alza como el motor esencial de toda su conducta: “[q]uien me viere desta suerte, / juzgará, sin duda alguna, / que me tiene la fortuna / en los brazos de la muerte. / Pues no es así; porque amor, / cuando se quiere extremar, / con el velo del pesar / suele encubrir su favor” (II, 1905-12). Se trata de un dominio señoreado por el amor, cuya fuerza liberadora la hace vencerse a sí misma y la sitúa, por así decirlo, en un

¹⁰ Según Castro, en manifiesta contraste con la situación social de la mujer, Cervantes resalta el imperativo vital de la pasión amorosa, contra la que suelen estrellarse los padres poco comprensivos (avisados) provocando así catástrofes morales (353). En un estudio sobre la comedia cervantina, Friedman puntualiza acertadamente que los personajes principales “attempt to control the dramatic events by becoming authors themselves, creators of plays designed to bring amorous rewards” y que su triunfo consiste precisamente en que “they have played their self-imposed roles with the greatest rigor and ingenuity” (Friedman 108). Asimismo, Anderson puntualiza que “[e]ven so conventional a story as that of Rosamira, silent in her tower, stands out from its predecessors by exemplifying the skilful dissembling of its protagonist. For Rosamira, alone among those heroines falsely accused, is actually not the victim of another’s scheme, but the co-author of the story of the false accusation. She has enlisted the aid of her lover Dagoberto to escape the plans her father has made for her and to create her own life-story” (173).

¹¹ De acuerdo con Jurado Santos, el silencio de Rosamira constituye “un acto ilocutorio” pero cómplice de la calumnia de Dagoberto, mediante el cual Rosamira se opone a un matrimonio sin amor, concertado por motivos puramente sociales y económicos (141-42). Es de notar también el estudio que Aurora Egido hace de las funciones del silencio en la narrativa cervantina. Egido señala que “Cervantes convirtió el silencio en materia artística y en fundamento del arte de novelar” (24). Identifica el silencio como uno de los síntomas más llamativos de la enfermedad amorosa, ya que choca con la elocuencia que “hacía milagros en los sabios pastores enamorados” (25). El callar, como el cantar o contar, identifica y define a los personajes.

“estado naciente” ante su vida (Rosales I, 359. Véase también Hutchinson 54-70). Cabe destacar que oculta en ese profundo silencio de Rosamira una personalidad denodada y de armas tomar. Lejos de ser indecisa y pusilánime,¹² la joven enamorada sabe lo que quiere de la vida y es capaz de levantar ante sí un muro de resistencia para rechazar, de plano, la imposición paterna. En más de un sentido, Rosamira es uno de esos personajes cervantinos que “nacen del acto de tomar sus vidas en las manos, moldeándose a sí mismos en el torno centrífugo del «yo sé quién soy» para darse su propio carácter, su lógica y su moral” (Márquez Villanueva 2011, 138). La hija “sumisa” se halla tan dispuesta a no seguir siendo lo que es como la pastora Marcela a persistir en su virginidad montaraz, la Zoraida a hacerse cristiana o don Quijote a inmortalizarse como caballero andante (Márquez Villanueva 1995, 166). La historia de Rosamira, de hecho, constituye una excelente muestra de aquella libre voluntad que encarna en todos los grandes personajes cervantinos, los cuales viven como quieren convirtiendo literatura en vida.¹³

Saca a relucir el tema de la libertad del personaje, quien se vale de “industria” para conseguir el fin deseado, otro pertinente a la cuestión de la honra. Hay en la comedia distintos niveles entre los personajes de entender el concepto del honor. Si encarna el duque de Novara el punto de vista convencional o, en términos de Maestro, “la autoridad ejecutora del orden moral” del mundo dramático (Maestro 73), la diestra actuación de Rosamira traduce un modo trascendente de entender el código al uso: “Honra, eclipse padecéis / porque entre vos y mi gusto / la industria ha puesto un disgusto, / por el cual oscura os veis; / mas pasará esta fortuna / que así vuestra luz atierra / como sombra de la tierra, / puesta entre el sol y la luna” (II, 1913-20). Las palabras citadas revelan que, lejos de ser víctima del código de la honra, Rosamira lo aprovecha para impedir un matrimonio sin amor. Mediante un engaño que luego confesará con orgullo, Rosamira hace imposible que su padre la case contra su voluntad. Es dueña de su propio destino y capaz de manipular los imperativos del existente sistema moral. Se confirma de este modo lo que el autor ya viene demostrando desde el comienzo de la comedia: que el amor, servido por la inteligencia, salva obstáculos y escollos de toda suerte.¹⁴ La manipulación que realiza Rosamira de la honra entendida como reputación es sumamente significativa y quintaesencialmente cervantina: si conlleva una fuerte carga de ironía, que trasciende lo que en esta pieza hay de teatro al uso, ajustado a las convenciones dramáticas y el gusto popular del momento, también anticipa los “replanteamientos que en forma más compleja se formulan en sus obras maestras” (Carrasco Urgoiti 89).

El estudio del tema cervantino de la libertad individual en la elección de cónyuge sería incompleta si no se tomase en cuenta especialmente una corriente de pensamiento presente en el tiempo del autor: me refiero al erasmismo. Queda ya claro que el caso de los amantes de Novara

¹² No faltan los críticos partidarios de ver en Rosamira pasividad. Como ejemplo, cabría recordar a Zimic 212; Maestro 80.

¹³ En su estudio sobre el *Quijote*, Avallé-Arce observa acertadamente una toma de postura cervantina presente en todas sus creaciones literarias: “La vida es opción, de manera radical, una opción continua y a veces torturante entre diversas posibilidades. Por todo ello es que a la silueta del protagonista se le han recortado con cuidado todos aquellos factores que hubiesen podido coartar su libre elección. Las ubérrimas posibilidades de la vida son suyas, para poder escoger libremente entre ellas, al socaire de la geografía, la onomástica, la familia o cualquier otra traba restrictiva” (250).

¹⁴ “No hay camino que amor pruebe, / difícil, que no sea llano” (III, 3065-66).

se origina de la insensibilidad paterna de elegir el esposo de la hija sin conocer los sentimientos de ésta y de la falta de libertad de la mujer para elegir cónyuge (Sevilla Arroyo & Rey Hazas xlii). En esto, de acuerdo con Rodríguez-Arango Díaz, la postula de Cervantes viene a coincidir con la teoría y la práctica tradicional del *consensus matrimonium facit* o del matrimonio de mutuo consentimiento, que equivale en la práctica al “matrimonio de amor,” idea que marca una clara distancia respecto a una de las tesis más propias del humanismo cristiano. Erasmo, Vives y sus discípulos abominan de las uniones clandestinas, y reclaman la irritación de éstas, pues las consideran como causa de innumerables indiscreciones y abusos sociales.¹⁵ El matrimonio clandestino, según los humanistas, supone un desafío de los hijos contra la autoridad de los padres y debilita así el sentido jerárquico de la familia, tan importante para la burguesía y la nobleza (Márquez Villanueva 2011, 72). Para Erasmo, Vives y los seguidores, a pesar de mucho protestar contra las ceremonias y de abogar por la libertad cristiana, el matrimonio ha de ser un lazo contraído solemnemente, *in facie Ecclesiae*, con beneplácito de los padres y con garantía de la sociedad.¹⁶

Cervantes demuestra tener un conocimiento profundo de dichas ideas humanísticas sobre el matrimonio.¹⁷ En su caso, la diferencia con Erasmo es notable. Frente a las ideas de Erasmo y

¹⁵ La dureza con que trata Erasmo del matrimonio clandestino anticipa la decisión tridentina. En la España, como en el resto de la Europa de aquel tiempo, el matrimonio clandestino no era cuestión muy terminante. El capítulo I de la sesión XXIV del decreto Tametsi del Concilio pone un punto final a la cuestión del matrimonio contraído clandestinamente: aunque mantiene que la causa eficiente del matrimonio sólo puede radicar en el consentimiento libre y espontáneo de los contrayentes, pone coto a la forma de prestar este consentimiento mutuo, haciendo que la adquisición de validez jurídica del matrimonio canónico dependa de que dicho consentimiento se evacue en presencia del párroco y dos o tres testigos, además de haberse realizado tres amonestaciones públicas durante la misa mayor (*El sacrosanto y ecuménico Concilio de Trento* 374-76). El matrimonio que no se contraiga de acuerdo con dichas formalidades tridentinas es nulo, aun cuando el consentimiento hubiera sido dado con plena libertad por los contrayentes. En España, aunque se incorporó en sus cédulas y ordenanzas reales lo ordenado en Trento, se esforzaba implementar más control con mayor énfasis sobre el consentimiento paterno. Dicho esfuerzo queda reflejado en las anotaciones que hace el maestro Ávila de los capítulos tridentinos en sus “Advertencias al Concilio de Toledo” (1565-1566). De hecho, el consentimiento paterno constituía un requisito indispensable para la validez del matrimonio de los hijos hasta comienzos del siglo XIX, como queda reflejado en las peticiones durante las cortes de Madrid (1579, 1586-1588) y en las veinte leyes del título II del libro X de las *Novísima recopilación de las leyes de España*. Más sobre el matrimonio secreto en España, véanse Rodríguez-Arango Díaz 731-74; Aznar Gil 173; Usunáriz 293-312; Campo Guinea 180-201; Álvarez Vigaray 147-65. Sobre la postula de Juan de Ávila ante el matrimonio clandestino, véanse el tratado de “Reformación del estado eclesiástico” y las “Advertencias al concilio de Toledo,” ambos textos recogidos en el volumen V de las *Obras completas*, editadas por Sala Balust & Martín Hernández. Acerca del impacto del Concilio de Trento sobre la cuestión en la Europa del tiempo, véase Ozment.

¹⁶ En varias de sus obras acerca del matrimonio (e.g. *Institutio christiani matrimonii, Proci et puellae* y *Virgo*, capítulo siete de su *Paraphrasis in epistolam Pauli ad Corinthios priorem*), Erasmo condena con dureza el matrimonio contraído sin el conocimiento y el consentimiento de los padres. Niega la validez de este tipo de matrimonio. De parecida opinión, Vives también sentencia que “la doncella no debe hablar cuando sus padres entienden en su casamiento, sino dejarlo todo en mano de ellos” (181).

¹⁷ En España encontramos impacto de estas ideas erasmianas en los tratados de la educación de la mujer, así como en las diversas adaptaciones y traducciones del coloquio de Erasmo. Debido a las particularidades de las circunstancias sociales y del clima religioso, el replanteamiento que Erasmo hace de la cuestión del matrimonio fue recibido con entusiasmo y adquirió connotaciones en España que no tienen en otros países europeos. Entre las obras que mejor reflejan el influjo de Erasmo acerca del matrimonio, se hallan *La institutio foeminae christianae* de Vives

Vives, Cervantes deja claro en *El laberinto de amor* que una mayor libertad para la mujer en la selección de marido, en fin, evitaría todos aquellos graves problemas, engaños, falacias y confusiones que es la comedia.¹⁸ Siempre comprensivo con respecto a la vida interior y a la dimensión humana del personaje, el autor se aparta de las censuras que fulminan los humanistas contra el matrimonio contraído sin el consentimiento de los padres. Como a su tiempo señaló Américo Castro, Cervantes respalda siempre la idea del matrimonio como unión armónica, natural y espontánea, sagrada ante Dios y sin necesidad de ceremonias ni excesivas condiciones legales.¹⁹ Y en dicha unión, el amor pasional entra en juego como elemento primordial, como es el caso de Rosamira cuya acción no es sino una medida que toma el amor para “salvar su sentimiento” o para abrirse la puerta al amor (Sevilla Arroyo & Rey Hazas xlii).

Todo parece encaminado a mostrar allí los males que pueden seguirse del abuso por parte de los padres en el derecho a consentir el matrimonio de los hijos y, asimismo, se ponen de manifiesto las implícitas simpatías que el autor siente por la libertad de elección en el matrimonio. Tras haberse enterado del matrimonio *a furto* de su hija, el duque padre de Novara finalmente se rinde y rectifica su error pasado para así evitar acarrear más tragedias.²⁰ “Si esto permite el Cielo y lo consciente, / ¿qué puedo yo hacer? Ello está hecho” (III, 2875-76). Suponen tales palabras el consentimiento paterno del matrimonio hecho por voluntad propia de la joven pareja, puesto que Dios ya lo reconoce ante todo. Basta que Rosamira y Dagoberto se amen y se casen, puesto que, como aclara Pedro Mexía en el capítulo XVI de la parte segunda de la *Silva de varia lección* (Sevilla, 1540), “los coraçones sólo Dios los entiende” y permiten (Mexía, vol. II, 137v). Con esto, el propio Cervantes toma posición del tema, a favor de la libertad de elección en el matrimonio, pues ni los padres ni nadie fuera del contrayente tienen derecho a interferirse abusivamente en esta obra del todo personal y sacramental (Vivó Undabarrena 1994, 257). De

(Brujas, 1523), el *Colloquio de Erasmo intitulado institución del matrimonio* (Juan Joffre, Valencia, 1528) de Diego Morejón, el *Sermón en loor del matrimonio* (Jorge de Costilla, Valencia, 1528) del bachiller Juan de Molina, los *Coloquios familiares* (1529) de Alonso Ruiz de Virués, capítulos XIII-XVI de la parte segunda de la *Silva de varia lección* (Fernando Díaz, Sevilla, 1540) de Pedro Mexía y los *Coloquios matrimoniales* (Sevilla, 1552) de Pedro de Luján, sin excluirse *La perfecta casada* (1583) de Fray Luis. Más sobre el impacto de Erasmo sobre el concepto del matrimonio cristiano en la España de los siglos XVI y XVII, véanse López Estrada 489-531; Bataillon 1950, 333-36 y 342-46; Brandenberger 213-36, 269-89 y 291-94.

¹⁸ Sevilla Arroyo & Rey Hazas xlii. “No se trata... de la responsabilidad del amor, sino del amor cuando entra en conflicto con las normas sociales y con las convenciones morales de un mundo en el que la mujer carece de libertad y los padres mantienen encerradas a sus hijas (Julia y Porcia) y las casan contra su voluntad (Rosamira). Dicha falta de libertad acarrea todos los problemas de este “laberinto,” unida a la pasión amorosa, que es impetuosa e irrefrenable, sobre todo cuando se pretende detenerla y aprisionarla contra la voluntad de las mujeres. Sólo la propia decisión, libre y no impuesta, es capaz de contener la fuerza imparable del sentimiento. De otro modo, con prohibiciones, límites y cortapisas de toda índole, el torrente amoroso se desborda y sus consecuencias son entonces mucho más graves” (Sevilla Arroyo & Rey Hazas xlii).

¹⁹ Castro 144-50. Márquez Villanueva (2011) matiza esta observación de Castro en las siguientes palabras: “dicho concepto tiene tanto de revolucionario (por su sabor racionalista) como de tradicional, pues virtualmente viene a coincidir con la doctrina teológica anterior a Trento” (74).

²⁰ Al enterarse de lo ocurrido, la reacción del padre una vez más confirma lo que hemos venido arguyendo: expresa de una forma clara, aunque no tierna, “el bien” que le ha venido junto cuando menos lo esperaba (III, 2962-62). Despacha el matrimonio de su hija en términos económicos y exentos de la ternura paterna. Escasea en él indicio de preocupación por la felicidad de su hija.

este modo, respalda el principio admitido por la doctrina canónica anterior al decreto Tametsi tridentino: *Clandestinitas non vitiat matrimonium* o la clandestinidad no irrita el matrimonio (Rodríguez-Arango Díaz 740. Véase también Piluso 67-69). No sólo identifica el amor con “la base de la armonía humana y universal,” sino que también lo legitima y dignifica, pues Dios lo permite. La espiritualización o cristianización del amor es, como ya se comenta arriba, un concepto central del neoplatonismo, que reconoce la supremacía de la unión por amor sobre las leyes sociales. Cervantes elabora esta idea neoplatónico-cristiana: el amor no es sólo el refinador cortés como se canta en la poesía petrarquista; es “la base de la armonía humana y universal” (Castro 147). En este sentido, el consentimiento de Federico entra por la puerta falsa de la peripecia que no tiene otra función más que consolidar y rematar un “ejemplar” desenlace ya materializado. Así todo vuelve a su sitio después del gran entuerto: se producen luego las bendiciones nupciales y aun la dispensa papal necesaria para la unión de Anastasio y Porcia,²¹ según la exigencia de la Sociedad y de la Iglesia de su tiempo.

La obra constituye así una afirmación implícita de la necesidad del amor – un amor en todos sus sentidos – como elemento fundamental del matrimonio cristiano. Supone dicha defensa cervantina de la pasión amorosa una clara y omnipresente polémica contra el modelo humanístico del matrimonio que mira con malos ojos la pasión amorosa. Según el agustino de Rotterdam, el sexo dentro del matrimonio, aunque es lícito, “tends to blunt the mind’s energy,”²² puesto que el matrimonio más debe ser “el ayuntamiento de las ánimas que de los cuerpos.”²³ Para Erasmo, el ideal del matrimonio cristiano – el estado más seguro y cómodo – es uno “en perpetua virginidad.”²⁴ Tal menosprecio del sexo dentro del matrimonio se extrema aún más con Vives, cuya obsesión con la castidad “bordea ya el límite de manía” (Márquez Villanueva 2011, 76). El humanista valenciano declara rotundamente que “el deleite corporal no es digno de mezclarse ni participar con esta nuestra excelencia que tenemos por naturaleza del ánima” (Vives 269). Contra tal planteamiento humanista del matrimonio casto, la pasión amorosa es lo que fundamenta el matrimonio en la comedia cervantina. Cervantes exige aquí, como en el caso de Dorotea, un mínimo de autenticidad sexual en el matrimonio.²⁵

Cabe insistir en que no se trata aquí de una legitimación literaria ni ideológica del amor deshonesto. El triunfo de Rosamira representa el del amor sellado y dignificado por el matrimonio sobre la lujuria y la carnalidad del sexo. Contra las censuras de algunos críticos (Zimic 206-08), Rosamira, como la voluntariosa Dorotea del *Quijote*, “no representa [...] ninguna concesión al amor libre ni a ninguna otra forma de sexualidad desatada” (Márquez Villanueva 2011, 70). El comportamiento de Rosamira, aunque se viste de un cariz engañoso, no surge de los arrojados pasionales de la juventud. Por el contrario, se debe al frío materialismo del padre. Es

²¹ Es de notar que son primos hermanos.

²² Erasmo, *Paraphrasis in epistolam Pauli ad Corinthios priorem* 2009, 89.

²³ Erasmo, *Proci et puellae* 2005, 214.

²⁴ Erasmo, *Proci et puellae* 2005, 214. Véase también el estudio de Reese 551-67.

²⁵ Márquez Villanueva 2011, 77. La defensa de “los soplos del deseo” incontrastable que pudiera achacarse a una lectura anacrónica, más tarde la vuelve a insistir Cervantes, sin ninguna claudicación vergonzante puesta en boca de Anastasio al reconocer esa fuerza del amor magnética: “Como a su centro camina, / esté cerca o apartado, / lo leve o lo que es pesado / y a procuralle se inclina, / tal la hembra y el varón / el uno al otro apetece” (II, 1154-59).

decir, lo que se presenta como censurable en nuestro caso es “lo irrazonable” de la intención interesada del padre, y no el engaño de la hija.²⁶ No es que se cuestione la autoridad del padre, como bien nos da a entender ya en la primera parte del *Quijote*.²⁷ Tampoco se plantea la inmoralidad del amor. Se trata más bien de la necesidad del amor en el matrimonio y la fuerza incoercible del amor, que vence obstáculos de cualquier suerte en un mundo donde la mujer carece de libertad y la casan contra su voluntad (Sevilla Arroyo & Rey Hazas XLIII).

Cervantes se toma mucho trabajo para remachar la intención honesta de la pareja con lapidarias claridades puesta en boca de Dagoberto, quien reclama el título de esposo de Rosamira, que fundamenta toda su conducta. Éste declara firme y articuladamente los buenos motivos que tiene para calumniar a su amada, a la que el duque de Novara desea ver desposada con Manfredo y a la que él ha escogido por su legítima mujer. Atribuye toda la responsabilidad de lo ocurrido al padre: “[L]a presta resolución que tomaste de entregar a Manfredo por esposa a tu hija Rosamira me forzó a usar de la industria de acusalla, por evitar por entonces el peligro de perdella” (III). Se justifica y se legitima así la pasión amorosa o el deseo como base que fundamenta la conducta de la pareja. Los dos enamorados se unen así estrechamente con la idea cervantina fundamental de la libertad del individuo, que se traduce, en este caso, el consentimiento mutuo de los contrayentes y la pasión amorosa como elemento esencial para la unión de una armonía superior (Vivó de Undabarrena 1997, 216). Visto desde esta perspectiva, la gravedad de la fuerza moral queda irónicamente vacía de su habitual sentido, pues aquí serán la inteligencia y la determinación de los enamorados las que triunfan.²⁸ El desenlace “ejemplar” de *El laberinto de amor* muestra también la futilidad con que las leyes sociales se empeñan en oponerse a las fuerzas del amor, pues no sólo se legitima el amor de Rosamira encareciendo su valor moral y espiritual como sacramento, sino que, además, se afirma la libertad de amar. Con plena conciencia, el autor mete en el matrimonio amor, mutua estimación y libertad. Dista así de Erasmo y del humanismo cristiano que se conforma con separar el matrimonio y el deseo.

La historia de Rosamira no deja de ser, a fin de cuentas, sino la de una joven enamorada y la de un padre que comete la locura de intentar imponer forzosamente en ella un matrimonio sin amor. Cervantes se complace en poner de relieve no sólo lo inútil de querer imponerles la voluntad a las mujeres, sino también la imprudencia y la irresponsabilidad del padre, quien intenta casar a su hija sin el consentimiento de ella. Todo apunta a que el matrimonio debe

²⁶ Casaldero 162. Canavaggio: “les mésaventures de Rosamira [...] inscrivent dans la trame de l’action l’aburdité de toute union préétablie: le désarroi du duc Federico tient à ce qu’il a promis sa fille à Manfredo sans imaginer qu’elle pouvait rêver d’un autre parti” (406). Además, según observa con acierto Hutchinson, en esta obra, Cervantes pone de manifiesto, una vez más, el esfuerzo baldío o el fracaso inevitable de un mundo femenino creado por el hombre, un mundo basado no sobre el deseo de la mujer, sino sobre el control del movimiento y el de la sexualidad de ésta (178).

²⁷ En el capítulo cincuenta y uno de la primera parte del *Quijote*, el cabrero Eugenio aclama la actitud del padre de la labradora Leandra: “era bien dejar a la voluntad de su querida hija el escoger a su gusto, cosa digna de imitar de todos los padres que a sus hijos quieren poner en estado: no digo yo que los dejen escoger en cosas ruines y malas, sino que se las propongan buenas, y de las buenas, que escojan a su gusto” (Cervantes 1999, 577).

²⁸ “La ilusión de que el temple moral arrolla barreras, al parecer insuperables, se mantiene; sólo que lejos de identificarse la fuerza moral con la fuerza física y con la destreza en el uso de las armas, será la inteligencia – o si se quiere la astucia – el instrumento de la merecida victoria” (Carrasco Urgoiti 85-86).

llevarse a cabo por el libre concierto de voluntades de los contrayentes, puesto que si así no sucede, surgen y surgirán “millares de inconvenientes” y “desastrados sucesos.” Asimismo, cabe destacar que el triunfo de Rosamira es también el de Cervantes en el manejo de un arte de significaciones que alcanza a introducir sutilmente una manera distinta de interpretar la honra. En la comedia estudiada, el código de la honra al uso se convierte en un artificio oportuno del que se sirve la pareja al comprometer a sabiendas su reputación con el fin de conseguir lo deseado. Y así, el lector, que ha recorrido después el largo camino de tan penosos obstáculos, atestigua el deseado enlace con promesa de felicidad, con la continuación del bello idilio exigido por la justicia poética y recurrente en la comedia de capa y espada. De este modo, se produce un desenlace que es aleccionador a su manera, como sucede en el episodio de las bodas de Camacho: no se premia aquí la fuerza moral, sino que triunfan, sobre el interés económico y social, la voluntad y la inteligencia de una mujer enamorada.

La comedia no trata de desafiar un orden moral existente, sino que constituye una reclamación del *consensus matrimonium facit* y de la libertad en la elección del cónyuge como un derecho natural que todos los hombres tienen (Vivó Undabarrena 1994, 255-74). Dicha idea cervantina reformula el concepto matrimonial concebido por Erasmo y los humanistas cristianos. Claro está que no se niega aquí la decisiva presencia del humanismo cristiano en el mapa intelectual de Cervantes, pero ella no representa en nuestro autor ninguna postura doctrinaria, sino, en palabras de Márquez Villanueva, “un estilo intelectual y una meta axiológica tomada en el sentido más amplio y flexible” (Márquez Villanueva 2011, 81). Fiel al espíritu de independencia tan profundamente suyo que tiende siempre a mirar por encima de las ideas en boga de cualquier signo que fueran, lo que le interesa a Cervantes es la dimensión humana y relativa de los problemas, y no las soluciones basadas en un pensamiento dogmático. La originalidad cervantina consiste en poner en libertad a los personajes femeninos (Rosamira en nuestro caso), que libres de todo determinismo social viven nada más que para alcanzar la libertad amorosa en el matrimonio. En esta obra el autor hace una vez más las afirmaciones más decisivas sobre el tema y reclama el derecho a amar de la mujer. No sólo aboga por una amplia libertad de la mujer y “la igualdad entre hombres y mujeres” en el derecho al amor, sino que recalca de nuevo el tema, muy suyo, de “la mujer que vence y sobrepasa al hombre” (Márquez Villanueva 2011, 82). No se trata de una obra de tesis, sino que todo apunta a que, mediante la historia sentimental de una joven duquesa llena de vida y de peripecias, Cervantes logra dignificar la dimensión afectiva del matrimonio.

Obras citadas

- Álvarez Vigaray, Rafael. *El derecho civil en las obras de Cervantes*. Granada: Editorial Comares, 1987.
- Anderson, Ellen M. "Refashioning the Maze: The Interplay of Gender and Rank in Cervantes's *El laberinto de amor*." *Bulletin of the Comediantes* 46 (1994): 165-85.
- Arco y Garay, Ricardo del. *La sociedad española en las obras de Cervantes*. Madrid: Patronato del IV Centenario del Nacimiento de Cervantes, 1951.
- Asensio, Eugenio. "Entremeses." En Juan Bautista Avalle-Arce & Edward C. Riley eds. *Suma cervantina*. London: Tamesis Books Limited, 1973. 171-97.
- Avalle-Arce, Juan Bautista. "Don Quijote, o la vida como obra de arte." *Cuadernos Hispanoamericanos* 81 (1970): 247-80.
- Ávila, Juan de. Luis Sala Balust & Francisco Martín Hernández eds. *Obras completas del santo maestro Juan de Ávila*. Vol. VI. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1971.
- Aznar Gil, Federico R. *La institución matrimonial en la Hispania cristiana bajomedieval (1215-1563)*. Salamanca: Publicaciones Universidad Pontificia Salamanca, 1989.
- Bataillon, Marcel. *Erasmo y España*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1950. 2 vols.
- . "Cervantes y el 'matrimonio cristiano'." En Marcel Bataillon. *Varia lección de clásicos españoles*. Madrid: Editorial Gredos, 1964. 238-55.
- Brandenberger, Tobias. *Literatura de matrimonio (Península ibérica, S. XIV-XVI)*. Zaragoza: Libros Pórticos, 1997.
- Campo Guinea, M^a del Juncal. "Evolución del matrimonio en Navarra en los siglos XVI y XVII. El matrimonio clandestino." En Ignacio Arellano & Jesús María Usunáriz eds. *El matrimonio en Europa y el mundo hispánico. Siglos XVI y XVII*. Madrid: Visor Libros, 2005. 197-209.
- Canavaggio, Jean. *Cervantès dramaturge. Un théâtre à naître*. París: Presses Universitaires de France, 1977.
- Carrasco Urgoiti, María Soledad. "Cervantes en su comedia *El laberinto de amor*." *Hispanic Review* 48 (1980): 77-90.
- Carrión, María M. *Subject Stages. Marriage, Theatre, and the Law in Early Modern Spain*. Toronto: U of Toronto P, 2010.
- Casalduero, Joaquín. *Sentido y forma del teatro de Cervantes*. Madrid: Aguilar, S.A. de Ediciones, 1951.
- Castro, Américo. *El pensamiento de Cervantes*. Madrid: Editorial Trotta, 2002.
- Cervantes Saavedra, Miguel. Domingo Ynduráin ed. *Teatro*. Madrid: Biblioteca Castro, 1993.
- . Carlos Romero Muñoz ed. *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Madrid: Cátedra, 2004.
- . Juan Bautista Avalle-Arce ed. *La Galatea*. Madrid: Espasa-Calpe, 1987.
- . Francisco Rico ed. *Don Quijote de la Mancha*. Barcelona: Instituto Cervantes, 1999.
- Los códigos españoles*. Vol. VI. Madrid: Antonio de San Martín, 1872.
- Colón Calderón, Isabel. "El amor en *El laberinto de Cervantes*." *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica* 11 (1993): 57-69.

- Cotarelo Valledor, Armando. *El teatro de Cervantes*. Madrid: Tipografía de Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1915.
- Egido, Aurora. *Cervantes y las puertas del sueño*. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, 1994.
- Erasmus, Desiderius. "The Institution of Christian Matrimony." En John W. O'Malley & Louis A. Perraud eds. Michael J. Heath trad. *Spiritualia and Pastoralia*. Toronto: U of Toronto P, 1999. 203-438.
- . Andrea Herrán & Modesto Santos eds. *Coloquios familiares*. Rubí: Anthropos, 2005.
- Friedman, Edward H. *The Unifying Concept: Approaches to the Structure of Cervantes' Comedias*. York, SC: Spanish Literature Publications Company, 1981.
- García Martín, Manuel. *Cervantes y la comedia española en el siglo XVII*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1980.
- Hutchinson, Steven. *Cervantine Journeys*. Madison: U of Wisconsin P, 1992.
- Jurado Santos, Agapita. "Silencio/palabra: Estrategias de algunas mujeres cervantinas para realizar el deseo." *Cervantes* 19 (1999): 140-53.
- León Máinez, Ramón. "Las comedias de Cervantes." *Crónica de los Cervantistas* 3 (1874): 89-101.
- López Estrada, Francisco. "Textos para el estudio de la espiritualidad renacentista: El opúsculo 'Sermón en loor del matrimonio' de Juan de Molina (Valencia, por Jorge Costilla, 1528)." *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* 61 (1953): 489-531.
- Maestro, Jesús G. "Poética del personaje en las comedias de Miguel de Cervantes." *Cervantes* 19 (1999): 55-86.
- Márquez Villanueva, Francisco. *Personajes y temas del "Quijote"*. Barcelona: Edicions Bellaterra, 2011.
- . *Trabajos y días cervantinos*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1995.
- Mexía, Pedro. *Silva de varia lección*. Madrid: Mateo Espinosa y Arteaga, 1673.
- Novísima recopilación de las leyes de España*. Tomo V. Madrid: S.N., 1805.
- Ozment, Steven. *When Fathers Ruled: Family Life in Reformation Europe*. Cambridge, MA: Harvard UP, 1983.
- Piluso, Robert V. *Amor, matrimonio y honra en Cervantes*. New York: Las Américas Publishing, 1967.
- Rodríguez-Arango Díaz, Crisanto. "El matrimonio clandestino en la novela cervantina." *Anuario de Historia del Derecho Español* 25 (1955): 731-74.
- Reese, Alan W. "Learning Virginity: Erasmus' Ideal of Christian Marriage." *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance* 57 (1995): 551-67.
- Rosales, Luis. *Cervantes y la libertad*. Madrid: Sociedad de Estudios y Publicaciones, 1960. 2 vols.
- El sacrosanto y ecuménico concilio de Trento*. Trad. Ignacio López de Ayala. Madrid: Imprenta Real, 1785.
- Schevill, Rodolfo, & Adolfo Bonilla. "El teatro de Cervantes (Introducción)." En Miguel de Cervantes. Rodolfo Schevill & Adolfo Bonilla eds. *Comedias y entremeses*. Vol. 6. Madrid: Imprenta de Bernardo Rodríguez, 1922. 5-187.

- Sevilla Arroyo, Florencio & Antonio Rey Hazas. "Introducción." En Miguel de Cervantes. Florencio Sevilla Arroyo & Antonio Rey Hazas eds. *La gran sultana. El laberinto de amor*. Madrid: Alianza, 1998. i-xlv.
- Taddeo, Sara A. "De voz extremada: Cervantes's Women Characters Speak for Themselves." En Joan F. Cammarata ed. *Women in the Discourse of Early Modern Spain*. Gainesville: UP of Florida, 2003. 183-98.
- Telle, Emile V. *Erasme de Rotterdam et le septième sacrement. Étude d'évangélisme matrimonial au XVI^e siècle*. Genève: Droz, 1954.
- Trambaioli, Marcella. "Diálogos intertextuales en *El laberinto de amor* de Cervantes (Ariosto y Lope)." *Anuario de Estudios Cervantinos* 3 (2007): 93-108.
- Tyler, Richard W. "Algunas versiones de la leyenda de la 'reina Sevilla' en la primera mitad del siglo de oro." En J. Sánchez Romeralo & N. Poulussen eds. *Actas del II Congreso de la AIH*. Nimega: Instituto Español de la Universidad de Nimega, 1967. 635-41.
- . "False Accusation of Women in the Theater of Lope de Vega." En Richard W. Tyler ed. *Critical Edition of Lope de Vega's "La corona de Hungría"*. Chapel Hill: Estudios de Hispanófila, 1972. 26-60.
- Usunáriz, Jesús M^a. "El matrimonio y su reforma en el mundo hispánico durante el siglo de oro: La promesa matrimonial." En Ignacio Arellano & Eduardo Godoy eds. *Temas del Barroco hispánico*. Madrid: Iberoamericana, 2004. 293-312.
- Valbuena Prat, Ángel. "Estudio preliminar." En Miguel de Cervantes. *Obras completas*. Madrid: Aguilar, 1967. 9-37.
- Vives, Juan Luis. Elizabeth Teresa Howe ed. Juan Justiniano trad. *Instrucción de la mujer cristiana*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1995.
- Vivó de Urdabarrena, Enrique. "El teatro de Cervantes y su casuística matrimonial." *Boletín de la Facultad de Derecho* 12 (1997): 183-257.
- . "El error y libertad en la casuística matrimonial de Cervantes." *Boletín de la Facultad de Derecho* 6 (1994): 255-74.
- Zimic, Stanislav. *El teatro de Cervantes*. Madrid: Editorial Castalia, 1992.
- Ynduráin, Francisco. "Estudio preliminar." En Miguel de Cervantes. *Obras*, vol. II: *Obras dramáticas*. Madrid: Editorial Atlas, 1962. vii-lxxvii.