

Anamaria Alexandra Badea

LA FIGURA DE LA MUJER EN EL TEATRO ÁUREO

TRABAJO DE FINAL DE GRADO

dirigido por la Dra. M^a José Rodríguez-Campillo

Grado en Lengua y Literatura Hispánicas



UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI

Tarragona
2017

ÍNDICE

1

Introducción

	3
1.1 Motivación	3
1.2 Objetivos	3
1.3 Metodología	4
1.4 Corpus y su justificación	4
1.5 Estructura del trabajo	7

2

Marco Teórico

	9
2.1 Estereotipos y arquetipos femeninos	9
2.2 Situación de la mujer desde la Antigüedad hasta los Siglos de Oro	10
2.3 Situación de la mujer en los Siglos de Oro	13
2.4 La mujer en <i>La perfecta casada</i>	15
2.5 El teatro español del Siglo de Oro	18
2.6 Los personajes tipo de la Comedia Nueva	21

3

Marco Práctico

	23
3.1 Lope de Vega	23
3.1.1 <i>El perro del hortelano</i>	23
3.1.1.1 Diana	24
3.1.1.2 Marcela	25
3.1.2 <i>La dama boba</i>	26
3.1.2.1 Finea y Nise	27
3.1.2.2 Celia y Clara	29
3.1.3 <i>La discreta enamorada</i>	30
3.1.3.1 Fenisa	31
3.1.3.2 Gerarda	32
3.1.4 <i>Los melindres de Belisa</i>	32
3.1.4.1 Belisa	33
3.1.4.2 Lisarda	34
3.1.4.3 Celia/Zara	35
3.1.5 <i>Fuenteovejuna</i>	36
3.1.5.1 Laurencia	37

3.1.6	Resultados	38
3.2	Tirso de Molina	40
3.2.1	<i>Don Gil de las calzas verdes</i>	40
3.2.1.1	Doña Juana	41
3.2.1.2	Doña Inés	43
3.2.1.3	Doña Clara	44
3.2.2	<i>La prudencia en la mujer</i>	44
3.2.2.1	Doña María de Molina	45
3.2.3	<i>Marta la piadosa</i>	47
3.2.3.1	Marta	48
3.2.3.2	Lucía	49
3.2.4	<i>Celos con celos se curan</i>	50
3.2.4.1	Sirena	51
3.2.4.2	Narcisa	52
3.2.5	<i>La celosa de sí misma</i>	53
3.2.5.1	Doña Magdalena	53
3.2.5.2	Doña Ángela	54
3.2.6	Resultados	55
3.3	Dramaturgas	57
3.3.1	<i>La traición en la amistad</i> , de María de Zayas	57
3.3.1.1	Fenisa	58
3.3.1.2	Marcia	59
3.3.1.3	Laura	60
3.3.2	<i>La firmeza en el ausencia</i> , de Leonor de la Cueva	61
3.3.2.1	Armesinda	61
3.3.3	<i>El conde Partinuplés</i> , de Ana Caro	63
3.3.3.1	Rosaura	64
3.3.3.2	Lisbella	65
3.3.3.3	Aldora	66
3.3.4	<i>Valor, agravio y mujer</i> , de Ana Caro	66
3.3.4.1	Leonor	67
3.3.4.2	Estela	69
3.3.5	<i>El muerto disimulado</i> , de Ángela de Azevedo	69
3.3.5.1	Jacinta	70
3.3.5.2	Lisarda	71
3.3.6	Resultados	73
	4	
	Conclusiones	75
	5	
	Bibliografía	80

1. Introducción

1.1 Motivación

Desde mis primeros años de Educación Secundaria me he sentido atraída por el género teatral, más concretamente, por el teatro de los Siglos de Oro, y siendo más concretos aún, por el teatro que escribió Lope de Vega. Aparte de su excelente pluma, me cautivaron las historias que cuentan sobre él y sobre su pasión por la escritura. Es debido a esto, y a que se le considera el máximo exponente del teatro barroco, que me ha parecido interesante analizar otro tema de mi interés, la figura de la mujer, desde su punto de vista y otros dos puntos de vista distintos y contrarrestar los resultados.

Tirso de Molina, conocido por entender el alma femenina, me pareció una adición acertada al análisis. Y, como el objetivo es plasmar la figura de la mujer, no podía faltar, por supuesto, el punto de vista de las dramaturgas que escribieron en la época para crear una visión panorámica completa.

1.2 Objetivos

El principal objetivo del presente trabajo es analizar la figura de la mujer a través de distintas obras del teatro de los Siglos de Oro partiendo de una obra tenida como manual en la época, *La perfecta casada*, de fray Luis.

De este objetivo principal, por supuesto, se derivarán otros como:

- Analizar el personaje femenino en cinco obras teatrales de Lope de Vega.
- Analizar el personaje femenino en cinco obras teatrales de Tirso de Molina.
- Analizar el personaje femenino en cinco obras teatrales escritas por mujeres: Ana Caro Mallén de Soto, Leonor de la Cueva y Silva, Ángela de Azevedo y María de Zayas y Sotomayor.
- Observar si los personajes femeninos de las obras teatrales de los Siglos de Oro cumplen con los requisitos de “perfecta casada” de la época.
- Extraer conclusiones sobre cómo ven la figura de la mujer desde una distinta perspectiva: hombres y mujeres.

1.3 Metodología

En este trabajo, el proceso metodológico llevado a cabo se ha basado en dos tipos de análisis que se complementan entre sí.

En primer lugar, y encuadrándolo dentro de lo que llamamos el Marco Teórico, hacemos un análisis crítico de la situación de la mujer en la literatura y de su papel social, principalmente en la época áurea, para poder obtener unas pautas de trabajo, construir hipótesis sobre las cuales se fundamentarán los objetivos y, sobre todo, poder trabajar con el segundo análisis. En este primer análisis, también, juega un papel muy importante la lectura y posterior distinción de los distintos tipos de mujeres que aparecerán en *La perfecta casada*, de fray Luis, obra clave en este apartado.

En segundo lugar, el otro tipo de análisis, encuadrado en el Marco Práctico, es el estadístico del muestreo obtenido, el que hacemos a partir del material obtenido con la lectura de las quince obras que componen el corpus de este trabajo.

Así, a las pautas de trabajo obtenidas en el primero, aplicamos los distintos resultados obtenidos en el segundo, pues creemos que no tendría razón de ser hacer una clasificación de los distintos tipos de mujer que podemos encontrar en la literatura del Siglo de Oro sin ejemplificarlo.

1.4 Corpus y su justificación

Con el objetivo de detallar la figura de la mujer en el teatro áureo, hemos seleccionado un corpus de base de quince obras escritas por dos dramaturgos y cuatro dramaturgas del siglo XVII.

Estos autores y sus obras se han clasificado en tres grandes bloques:

A. Lope de Vega

Lope de Vega es el primer autor escogido porque es el máximo exponente del teatro barroco y el máximo defensor del teatro como “espejo de la realidad”. En cuanto a las obras seleccionadas, debido a que el trabajo se centra en el análisis de la mujer, las obras no se pueden escoger al azar, pues en la mayoría de las obras del prolífico Lope, las mujeres están completamente tipificadas y no llegan a tener la misma importancia que los

galanes que allí se encuentran. Por lo tanto, para hacer un análisis justo, se han escogido obras en las cuales las mujeres son las verdaderas protagonistas. De hecho, en tres de las cinco, dichas mujeres dan nombre a las obras.

Las obras de teatro escogidas son las siguientes: *El perro del hortelano*, *La dama boba*, *La discreta enamorada*, *Los melindres de Belisa* y *Fuenteovejuna*.

B. Tirso de Molina

Tirso de Molina es el segundo dramaturgo escogido debido, entre otras muchas cosas, porque la crítica dice que es el autor de género masculino que mejor entendió y logró captar, en sus obras, el alma femenina. El teatro de Tirso destaca, entre otras cosas, por su gran desarrollo psicológico y por su representación rica y viviente de la mujer. Creó magistralmente a sus personajes femeninos y los dotó de iniciativa, coraje y autodeterminación, dentro de los límites marcados en la época, por supuesto. Como se puede observar, también tres poseen un título plenamente relacionado con la mujer.

Las obras escogidas son las siguientes: *Don Gil de las calzas verdes*, *La prudencia en la mujer*, *Marta la piadosa*, *Celos con celos se curan* y *La celosa de sí misma*.

C. Dramaturgas

María de Zayas, Leonor de la Cueva y Silva, Ana Caro Mallén de Soto y Ángela de Azevedo son cuatro de las autoras áureas cuyas obras se descubrieron y recuperaron a partir de las recientes investigaciones sobre la dramaturgia femenina española. De la producción no centrada en temas religiosos o bíblicos, solo se conservan sus obras y las de alguna autora más como Feliciano Enríquez Guzmán.

Las obras analizadas son las siguientes: *La traición en la amistad*, de María de Zayas; *La firmeza en la ausencia*, de Leonor de la Cueva; *El conde Partinuplés* y *Valor, agravio y mujer*, de Ana Caro y *El muerto disimulado*, de Ángela de Azevedo.

El trabajo parte de una recogida de datos de esas quince comedias analizadas: son, en total 55 personajes femeninos que podemos llegar a reducir a dos grandes grupos: las de clase alta (damas) y las de clase baja (criadas). De estos 55 personajes, 35 están lo

suficientemente caracterizados como para poder ser analizados o resultan de interés para nuestro análisis.

Por tanto, el corpus a analizar se subdividirá, a veces, en dos subcorpus, correspondientes a esas dos clases sociales, aunque ya anunciamos que la más trabajada será la clase social alta, por su presencia casi exclusiva en las obras analizadas y, la otra, nos servirá de simple apoyo para corroborar o refutar algunas cosas e incluso para apuntar alguna curiosidad.

El tipo de análisis que hagamos dependerá del personaje y de la obra: habrá personajes profundos, cuyos análisis será principalmente psicológico; habrá personajes activos, que se analizarán exclusivamente por sus acciones, y habrá personajes que se analizarán desde el punto de vista de la crítica.

A la hora de analizar las obras que sirven de base a este trabajo, nos hemos decantado por la comedia de capa y espada o de enredo, pues parece ser el género más apreciado en la época.

En todo proceso creativo, el autor siempre intenta mostrar un reflejo de la realidad social en que su obra ha surgido: en esta época literaria que trabajamos, el teatro es el que mejor lo consigue, y por ello es el género que trabajaremos.

En algunas épocas, este reflejo no es sinónimo de rigurosa realidad, ya que esta puede verse distorsionada en función de la perspectiva que el propio autor quiera ofrecer y, por ello, a veces no llega a ser tan objetiva como cabría esperar. Sin embargo, en la España de los Siglos de Oro, sobre todo, el teatro actúa como un fiel reflejo de la realidad social del momento, como un escenario de la representación más fiel que se puede dar de las distintas personas y clases sociales que conviven en esa época en España.

Por todo lo dicho, consideramos que el teatro de los Siglos de Oro cumple un papel muy importante: el de convertirse, entre otras muchas cosas, en una herramienta de primer orden para analizar a los distintos tipos de mujeres que se pueden encontrar en la época.

A ese corpus de análisis que trabajamos en el apartado del Marco Práctico, debemos sumar una obra clave en nuestro trabajo, que es la que más no ha ayudado en el

apartado del Marco Teórico: estamos hablando de *La perfecta casada*, de fray Luis de León.

A partir de la lectura de esta obra, se han podido extraer las ocho características más importantes que, según el fraile agustino y muchos más autores y escritores de la época, debían tener las mujeres si querían (y, de hecho, debían) ser unas “perfectas casadas”: obsérvese que, en el título, el fraile se guarda muy bien de poner el término “mujer”.

Fray Luis, en su obra, no hace más que recoger el ideal de mujer que se quería en los Siglos de Oro y, así, en su obra, describe dicho ideal, que es el que nos sirve como base a nuestro trabajo. A partir de él extraemos las distintas características de las distintas figuras femeninas que aparecen en las obras analizadas y vemos si las figuras femeninas que aparecen en las obras de teatro analizadas cumplen o no los requisitos expuestos por fray Luis.

Además del cumplimiento o incumplimiento de estos requisitos, se observarán las características adicionales (valientes, débiles, astutas, ingeniosas, necias...) que les otorgan Lope de Vega, Tirso de Molina y las dramaturgas a sus personajes femeninos para intentar, a partir de ahí, hacer generalizaciones que sirvan de contraste en las conclusiones finales.

1.5 Estructura del trabajo

El presente trabajo se divide en cinco partes: introducción, Marco Teórico, Marco Práctico, conclusiones y bibliografía.

- La introducción es la presentación del trabajo: la motivación que nos llevó a realizarlo, los objetivos que esperamos cumplir, la metodología que emplearemos, el corpus escogido y el motivo de la elección y la estructuración del mismo.
- En el Marco Teórico se introducen todos los aspectos que se analizarán en el apartado siguiente: los estereotipos y arquetipos femeninos, la situación de la mujer (desde la Antigüedad hasta los Siglos de Oro y más concretamente en los Siglos de Oro y en *La perfecta casada*) y el teatro áureo (su forma y sus personajes tipo).

- El Marco Práctico lo subdividimos en tres apartados (Lope de Vega, Tirso de Molina y Dramaturgas) que estructuramos de la siguiente manera: en primer lugar, introducimos la obra (autor, género teatral, año de publicación, trama, etc...) a continuación, con un cuadro, especificamos la presencia femenina (de damas y de criadas) y masculina de dicha obra y explicitamos las figuras que son relevantes para el análisis. En segundo lugar, procedemos al análisis de las figuras femeninas, que acabamos con un cuadro, en el que marcamos el cumplimiento o incumplimiento de las ocho características marcadas por fray Luis, y unas estadísticas sobre el cuadro. El Marco Práctico se cierra con un apartado de resultados que nos sirve para realizar las conclusiones.
- El apartado de conclusiones lo dividiremos en tres observaciones y sus respectivos argumentos.
- El último apartado está reservado para la bibliografía consultada.

2. Marco Teórico

2.1 Estereotipos y arquetipos femeninos

Por estereotipo entendemos “*concepto simplificado, aceptado y generalizado por un grupo de personas*” y por arquetipo “*modelo original y primario*” [SECO: 1] que es la base sobre la que se construyen nuestros valores.

Los arquetipos son los ancestros de los estereotipos, es decir, de arquetipos como *la perfecta casada*, de fray Luis de León, nacen estereotipos, como que la mujer es de tal manera o que, por ser mujer, debería ser de tal otra.

Los arquetipos tienen un papel muy importante en la formación de la identidad de género, distancian a los sexos y llegan a crear valores positivos y/o negativos adjudicados a cada género. Así, por ejemplo:

- Los hombres son “luz, sol, templo, impulso, orden, exterioridad, frialdad, objetividad, razón, agresividad, combate, violencia, transcendencia, claridad, etc.” Son lo apolíneo [GUILL, 1998: 97].
- Las mujeres son “profundidad, intuición, noche, sombra, interioridad, naturaleza, tierra, calor, sentimiento, pasión, caos, vitalidad, receptividad, suavidad, reposo, conservación, defensa, etc.” Son lo dionisiaco [GUILL, 1998: 97].

Los arquetipos y estereotipos femeninos encuentran siempre justificación en la propia naturaleza femenina y, por formar parte de su naturaleza, son irremediables. Estos se utilizan, en la época que estamos trabajando, para justificar la desigualdad: se marcan diferencias entre los hombres y las mujeres y, debido a estas diferencias, se les adjudicaban roles en la sociedad (por ejemplo, como el hombre es fuerte, debe ser el cabeza de familia, y como la mujer es débil, debe quedar relegada al hogar): “*La mujer era reducida a su naturaleza y el hombre se hacía depositario de la cultura*” [GUILL, 1998: 97]. En otras palabras, estos arquetipos, al defender y justificar la desigualdad, son los culpables de que las mujeres sean dominadas por los hombres.

Así, la mujer es vista y definida a partir de dos modelos, que son una visión contradictoria, atracción-repulsión y admiración-hostilidad:

1. Eva: Es la mujer que comió del fruto prohibido y que incitó al hombre a hacer lo mismo, la que marcó a la humanidad con el pecado. Es símbolo y origen del mal e impide el desarrollo del hombre, según las ideas del cristianismo. Un ejemplo cercano es Medea, arquetipo de bruja o hechicera.
2. Virgen María: Es la madre de Jesús, es virgen y religiosa, y un modelo de sumisión, obediencia, castidad y humildad. Es el modelo que hay que imitar, pues encarna todas las buenas cualidades. Otro ejemplo cercano es Penélope, que espera tejiendo, durante veinte años, el regreso de su marido de la Guerra de Troya.

Es debido a que las mujeres son, por naturaleza, astutas, frívolas, celosas, vanidosas, envidiosas, lujuriosas, testarudas, perezosas, etc., por el que se les debían imponer cualidades que compensaran estos defectos: y esto es lo que hace fray Luis de León en *La perfecta casada*, por ejemplo.

La ley, religión y costumbres, que hacen de lo anterior algo incuestionable, sumados a los escritores y moralistas, que justifican la desigualdad y aportan motivos para ella, definen y debilitan a la mujer, le asignan un rol permanente e inmutable dentro de la sociedad. Y más dentro de la sociedad que aquí trabajamos.

2.2 Situación de la mujer desde la Antigüedad hasta los Siglos de Oro

“En todas las sociedades históricas la mujer es propiedad del hombre. Esto se traduce por la ausencia de existencia legal como individuo y el deber de obediencia” [ARTOUS, 1982: 129].

La inferioridad de las mujeres siempre se ha dado por supuesta. Así, subsistía la idea de que la mujer era un ser que pertenecía al hombre, y debía subordinarse a este. Esta idea, que bebe de fuentes como el *Antiguo Testamento*, la filosofía y los derechos griegos y romanos, fue heredada por los hombres de épocas posteriores a la Antigüedad.

En la Antigua Grecia, la mujer no ocupó una posición muy favorecida. Aristóteles, filósofo griego cuyas ideas tuvieron una enorme influencia sobre Occidente y fue citado como autoridad hasta finales de la Edad Media, consideraba a la mujer un ser que debía subordinarse al hombre por su falta de experiencia y preparación, y cuya única función

era la reproductora. Por lo tanto, a las mujeres se las debía proteger y guiar, pues eran débiles y simples, y alejar de la vida pública, ya que no pertenecían a ella.

La mujer, primero, era propiedad del padre; cuando se casaba, pasaba a ser propiedad del marido y, en caso de enviudar, del hijo. Su papel giraba alrededor de la casa y estaba excluida de la esfera pública, negándosele el acceso a cualquier tipo de cultura que no fuese la educación en las tareas de la casa y de los hijos. Una vez casadas, se dedicaban exclusivamente al cuidado de la casa y de los hijos, y no solían salir a la calle.

Según la visión que nos dan la *Ilíada* y la *Odisea*, fuente de información de la época, la mujer tenía un doble papel: esposa y ama de casa. Podemos ya observar en unas de las primeras manifestaciones literarias occidentales cómo a la mujer, en la mayoría de los casos, se le adjudicaba un papel secundario (esposa y ama de casa).

En la Antigua Roma, una de las mayores civilizaciones que jamás ha existido, las mujeres no tenían derecho a votar ni a ocupar cargos políticos. El propio Cicerón decía: “*¡Cuánta infelicidad en la ciudad en la que las mujeres ocupen los officia de los hombres!*”

Su papel público era tan limitado que los historiadores romanos las mencionaron con poca frecuencia y, cuando lo hacían, siempre era a través de ojos masculinos. Su enseñanza se centraba, siempre, en hacer de ellas buenas esposas. Las mujeres romanas, sin embargo, gozaban de mayor libertad que las griegas: podían llevar sus propios negocios, podían salir a la calle, podían acudir a banquetes, podían ir al mercado y asistir a espectáculos, etc., aunque siempre acompañadas por hombres.

De estas dos grandes épocas históricas (la Antigua Grecia y la Antigua Roma), el único papel público que podemos ver que estaba reservado casi exclusivamente a la mujer era el que pertenecía al ámbito religioso: allí, ellas sí que parecían tener cierta libertad y no estar tan supeditadas a los hombres.

A pesar de esto, hubo casos particulares de mujeres favorecidas que accedieron a la cultura. Un caso destacado es el de las hijas Carlomagno, emperador romano que impulsó notablemente la cultura y educación en su época. Carlomagno dispuso que tanto

sus hijas como sus hijos fueran instruidos en el estudio de las artes liberales¹, pues pensaba que sus hijas, aparte de conocer el uso de la aguja y el manejo de la rueca, debían también saber leer y escribir.

En el *Antiguo Testamento*, otro de los pilares sobre los que se asentó la discriminación hacia la mujer, se explica que esta fue creada a partir de una costilla del hombre -metáfora que caló muy hondo en generaciones sucesoras- y que, además, se la creó para ser ayuda de este:

“Y Dios dijo: No es bueno que el hombre esté solo; le haré una ayuda idónea. [...] Entonces Dios hizo caer un sueño profundo sobre el hombre, y éste se durmió; y Dios tomó una de sus costillas, y cerró la carne en ese lugar. Y de la costilla que Dios había tomado del hombre, formó una mujer y la trajo al hombre” [Génesis 2:18].

Aparte de que en *La Biblia* se estipula la inferioridad de la mujer, también se la acusa del pecado original, un pecado original que hace referencia al pecado de Adán al comer del “árbol del conocimiento del bien y del mal” tentado por Eva:

“Y el hombre respondió: La mujer que me diste por compañera me dio del árbol, y yo comí” [Génesis 3:12].

Por lo tanto, según *La Biblia*, la mujer, aparte de ser inferior, es culpable de la existencia del pecado en el mundo: estos fueron argumentos suficientes para justificar la posición inferior de la mujer y el derecho del hombre sobre ella durante toda la Edad Media, como mínimo.

La Europa de la Edad Media era predominantemente cristiana, por lo tanto, las creencias cristianas marcaban las leyes y las normas de conducta. Es decir, la Edad Media heredó esta consideración de la mujer y, la moral eclesiástica, las sentenció con la dictación de sus funciones: dar apoyo a su esposo, encargarse de la casa y la reproducción biológica. Y esta visión de la mujer no fue cuestionada, pues les parecía natural y parte del orden divino.

Sin embargo, a finales de la Edad Media, y conforme nos vamos acercando más a la llamada Edad Moderna, la mujer va a ir ganando privilegios y va a pasar, ahora, a estar un poco más valorada en ciertos aspectos y en ciertos estratos de la sociedad. A ello ayuda,

¹ La expresión “artes liberales” hace referencia a un concepto medieval originado en la Antigüedad Clásica. Eran siete artes cultivadas por hombres libres: gramática, dialéctica, retórica, aritmética, geometría, astronomía y música.

por ejemplo, la proliferación de ciertos oficios, generada por factores como la aparición de la clase burguesa, que hace que las mujeres se puedan adentrar en el mundo laboral, sobre todo en la industria textil y en los trabajos relacionados con la alimentación. Pero no nos engañemos, pues estos oficios estaban controlados por los hombres y, por ello, por ejemplo, los salarios de las mujeres eran inferiores al de los hombres.

Y, ahora también, en otro estrato social, en las casas nobles y religiosas, las mujeres empiezan a tener el tiempo, las oportunidades y los recursos para acercarse a la cultura y a las letras.

Incluso algunos escritores de la época empiezan a integrar en sus relatos a mujeres cultas, mujeres que suelen ser jóvenes y de alto linaje: por ejemplo, en la literatura medieval se nos empiezan a presentar mujeres como Carmesina, personaje de la gran novela de caballerías catalana *Tirant lo Blanc* sobre la que dicen que es una mujer muy leída (de hecho, las mujeres que aparecen en *Tirant lo Blanc* son seres individuales que tienen identidad propia, algo impensable en la época). Lo mismo sucede en *La Celestina*, libro cuya protagonista era incitada por su padre a leer libros antiguos.

A pesar de que estos serán los cimientos para una distinta visión de la mujer en los Siglos de Oro, hay que tener en cuenta que estos casos son mínimas excepciones y que, en la mayoría de las obras de la época, se plasmaba la idea de que “*Quanto más sabe mujer, menos vale*” [FUENSANTA y RAYÓN, 1872: 335] y, de hecho, durante la época, muchos moralistas van a atacar al sexo femenino, pues estos sabios ven a las mujeres como seres simples y necios. Estas ideas misóginas se pueden observar plasmadas en la visión ambigua que ofrece la literatura medieval sobre la mujer, los dos arquetipos femeninos: santa o pecadora.

2.3 Situación de la mujer en los Siglos de Oro

Cuando hablamos de los Siglos de Oro, hablamos de dos épocas más o menos bien diferenciadas, el Renacimiento y el Barroco.

Por una parte, el Renacimiento buscó en el mundo antiguo, redescubrió el potencial del hombre y apostó por él. El amor platónico estaba en pleno apogeo, el hombre aspiraba a ser un perfecto cortesano y la mujer una dama virtuosa. La literatura del Renacimiento intentaba dar un modelo a imitar.

Por otra parte, en el Barroco, a pesar de que no desaparecen estos ideales, comienza una tendencia a querer mostrar el mundo tal y como es y a degradar la realidad: se mostraba al hombre y a la sociedad del momento y se exageraban los males.

Los autores que en Edad Media se atrevieron a plasmar en sus páginas mujeres cultas abrieron la puerta a una ligera integración de la mujer en la sociedad en los siglos XVI y XVII; sin embargo, antes de que esto sucediera por completo, la situación de la mujer no mejoró tanto, no fue muy diferente en los primeros años del Renacimiento.

En estos primeros años, los autores de la época volvieron a interesarse por el *Antiguo Testamento*, por san Agustín, que considera lo femenino como el origen del mal y por san Pablo, que predicaba la sumisión femenina. Decía San Pablo en una carta a Timoteo:

“No permito que ellas enseñen, ni que pretendan imponer su autoridad sobre el marido: al contrario, que permanezcan calladas. Porque primero fue creado Adán, y después Eva. Y no fue Adán el que se dejó seducir, sino que Eva fue engañada y cayó en el pecado” [1 Timoteo 2:11-15].

En el Renacimiento, los hombres redescubrieron su potencial y las mujeres, en cierta manera, impedían su desarrollo. En obras de esta época son típicos los diálogos en los cuales un personaje defiende a la mujer y otro las ataca: y, curiosamente, siempre pierde aquel que defiende a la mujer.

Pero, poco a poco, la mujer se fue dando cuenta de que su supuesta inferioridad con respecto al hombre no era más que un mito y, así, empezó a “luchar” para que cambiara la visión que de ella tenía toda la sociedad.

Y estas primeras mujeres sufrirán los ataques de los moralistas, de la Inquisición, que las llegará a acusar de herejía; sin embargo, ellas no cesarán en su intento. Por ejemplo, en esta época, podemos decir que la primera trasgresora fue santa Teresa de Jesús que, además de reformar el Carmelo femenino, fundando infinidad de conventos, ella misma asumió funciones de mando. Y, unos años después, las escritoras fruto de este trabajo, a través de sus obras, empezarán a reivindicar un nuevo papel para la mujer, un nuevo rol y, por tanto, un nuevo espacio, ya más público.

Como ya fue mencionado anteriormente, durante la Edad Media los moralistas estaban envueltos en una corriente “antifeminista”; sin embargo, a partir del siglo XVI,

tenemos constancia de que la mayoría de estos sabios dejarán de lanzar ataques misóginos y empezarán a hablar de la mujer, a dedicarle su tiempo. Eso sí, no nos engañemos, más que nada para elaborar modelos de *perfectas* mujeres.

Estos escritos, y corrientes como el Humanismo, con Erasmo de Rotterdam o Luis Vives a la cabeza, intentan reconsiderar el papel de la mujer en la sociedad y dan normas de comportamiento para ellas.

Los manuales mencionados (junto con otros muchos) intentan convencer a las mujeres para actuar de una determinada manera, y para ocupar los roles que les han sido asignados (por hombres, por supuesto). El ejemplo más claro de esto que estamos mencionando nos lo ofrece *La perfecta casada*, de fray Luis de León.

2.4 La mujer en *La perfecta casada*

La perfecta casada (nótese que es *casada* y ni siquiera mujer, pues ellas siempre son definidas a partir de la relación que tienen con los hombres) es una obra publicada por primera vez en el siglo XVI y que se popularizó y tuvo vigencia durante todo el siglo XVII.

Fray Luis de León escribió el libro y se lo obsequió a su sobrina, doña María Varela Osorio, como regalo de bodas, pues en este estaban las claves sobre cómo se debía comportar una buena católica en el matrimonio. A partir de entonces, *La perfecta casada* se convirtió en un regalo para todas las muchachas que fueran a casarse, y todas las casas de la España de la época tenían un ejemplar en su estantería.

Este libro, publicado el 1583, tuvo vigencia hasta el libro XX, y más durante el periodo de escritura y publicación de las quince obras escogidas para el cuerpo de este trabajo, que fueron publicadas entre 1604 y 1635. Por ello, y como en este trabajo se pretenden analizar los diferentes tipos de mujeres de la época que encontramos plasmadas en el teatro del Siglo de Oro, es necesario analizar esta obra, más que nada para extraer de ella citas sobre cuál debería ser el comportamiento de la “perfecta casada”.

Antes de empezar a enumerar las características que debe poseer una perfecta casada, fray Luis explica que va a escribir, no según su propio pensamiento, sino según dicta el Espíritu Santo en la *Sagrada Escritura* y que, sobre todo, se centrará en el último capítulo de *Proverbios*, en donde se define a la esposa excelente.

La primera característica, en la que hace hincapié el fraile agustino, la encontramos en el capítulo número III. En este capítulo, fray Luis dice que el marido debe confiar en su esposa porque la calidad de ser **honesta**² es innata en ella, y no tienen la opción de no serlo:

“Lo primero, porque su intento es componernos aquí una casada perfecta, y el ser honesta una mujer no se cuenta ni debe contar entre las partes de que esta perfección se compone, sino antes es como el sujeto sobre el cual todo este edificio se funda, y, para decirlo enteramente en una palabra, es como el ser y la substancia de la casada” [de LEÓN, 2003: cap. III]³.

En los siguientes capítulos se habla de cómo la mujer debe ser motivo de alegría para el marido: la mujer es como un puerto seguro al que el marido, que es la nave, debe acudir, y no debe ser nunca el lugar donde el esposo naufrague (es el motivo frailuisiano del “portus quietis” que incluso trabajó en su poesía). También se menciona que la mujer debe madrugar y dirigir la casa y a los criados, debe ser un modelo para ellos.

Otra característica imprescindible para la perfecta casada es ser **casta**, y no solo serlo, sino también parecerlo, como bien plasma fray Luis en la siguiente cita:

“A la castidad cristiana no le basta ser casta, sino parecer también que lo es” [de LEÓN, 2003: cap. X].

En los siguientes capítulos se desarrolla más la idea de que la casada debe tratar bien a su familia y a sus criados, ser ejemplo de **generosidad**. Además, debe cuidar su vestimenta y, sobre todo, el maquillaje, al cual el autor llama “suciedad”.

Las citas más destacadas sobre las distintas virtudes de la mujer pertenecen a los capítulos XV, XVI y XVII. En el capítulo XV, por ejemplo, fray Luis escribe una idea que se llevaba predicando siglos y que estaba ya presente en san Pablo (“mulieres [in ecclesia] taceant”), la idea de que las mujeres deben ser **calladas**, pues como es propio de los hombres hablar y salir a la luz, es propio de ellas callar, encerrarse y encubrirse:

“Y así solía decir Demócrito que el aderezo de la mujer y su hermosura era el hablar escaso y limitado” [de LEÓN, 2003: cap. X].

²La negrita es nuestra y sirve para mostrar los diferentes tipos de mujeres de las que fray Luis nos habla en su obra, tipos que tomaremos para nuestro análisis.

³ Los libros consultados en línea a través del Centro Virtual Cervantes carecen de numeración de páginas, por lo tanto, cuando se citen este tipo de libros se especificará el capítulo, el verso o la escena, dependiendo del formato del libro.

En el capítulo XVI, resaltan características importantes como el ser **humilde** y de **carácter suave**, así como ser **piadosa**: todas ellas relacionadas con la idea de la subordinación de la mujer al hombre, pues en cada definición se contraponen la característica del hombre a la de la mujer.

Humilde, pues es propio de ellas y no de los hombres:

“El estado de la mujer, en comparación del marido, es estando humilde, y es como dote natural de las mujeres la mesura y vergüenza, y ninguna cosa hay que se compadezca menos, o se desdiga más de lo humilde y vergonzoso, que lo hablador y lo parlero” [de LEÓN, 2003: cap. XVI].

De carácter suave y piadosa, pues no son leones como los hombres.

“No sé yo si hay cosa más monstruosa y que más disuene de lo que es, que ser una mujer áspera y brava. La aspereza hízose para el linaje de los leones o de los tigres, y aun los varones por su compostura natural y por el peso de los negocios en que de ordinario se ocupan, tienen licencia para ser algo ásperos.[...] Mas la mujer, si es leona, ¿qué le queda de mujer? Mire su hechura toda, y verá que nació para piedad [...]” [de LEÓN, 2003: cap. XVI].

El capítulo XVII es, una vez más, un capítulo muy importante. En él, se habla de los atributos con los que ha nacido la mujer y cómo la condicionan: condicionan su manera de ser y la manera en la que la ven los demás y, por ende, la manera en la que deben vivir su vida. Dice fray Luis:

“Y pues no las dotó Dios ni del ingenio que piden los negocios mayores, ni de fuerzas las que son menester para la guerra y el campo, mídanse con lo que son y conténtense con lo que es de su parte, y entiendan en su casa y anden en ella, pues las hizo Dios para ella sola” [de LEÓN, 2003: cap. XVII].

Las mujeres no tienen ingenio para los negocios, ni fuerzas para el campo: entonces, deben quedar relegadas a la casa. Se les adjudica, pues, el papel de **casadas**, ya que el objetivo para el cual han sido creadas es para guardar la casa del hombre. Y por ello fray Luis de León adjudica las características psicológicas y morales a las mujeres basándose en la teoría de la subordinación: el único oficio para el cual las mujeres están capacitadas física, intelectual y moralmente, es para el de casadas. La mujer debe estar tan alejada de la esfera pública como se pueda, pues su ámbito es la casa.

En el mismo capítulo, se ahonda más en la idea y se hace mención a que no deben ser callejeras, visitadoras y vagabundas, pues su propósito en la vida y su oficio, por naturaleza, es guardar la casa. Además, se hace distinción entre cómo se deben comportar en la calle y cómo se deben comportar en su casa: de puertas adentro, deben ser prestas y ligeras y, de puertas para afuera, deben parecer cojas y torpes.

*“Pues si es por natural oficio guarda de casa, ¿cómo se permite que sea callejera y visitadora y vagabunda? ¿Qué dice Sant Pablo a su discípulo Tito que enseñe a las mujeres casadas? «Que sean **prudentes**, dice, y que sean honestas, y que amen a sus maridos, y que tengan cuidado de sus casas»” [de LEÓN, 2003: cap. XVII].*

En los últimos capítulos, el autor se dedica a alabar a la perfecta casada, a hablar de su valía y a decir cuántas mujeres desearían ser como ella, pues esta mujer gozará de grandes riquezas en el cielo por haber cumplido bien los deberes en su casa.

A partir de esta base, con estas características tan bien explicadas por fray Luis sobre los distintos atributos que debían poseer, necesariamente, las buenas mujeres de la época, intentaremos, en este trabajo, verificar si las protagonistas de las obras de teatro analizadas (tanto de hombres como de mujeres) cumplen con esos requisitos o si poseen otros diferentes o, tal vez, contrarios, para así extraer conclusiones sobre ello.

Por lo tanto, las ocho características destacadas por fray Luis, cuyo cumplimiento o incumplimiento será parte del análisis de las protagonistas, son las siguientes:

Honesta	Casta	Generosa	Humilde
Callada	Piadosa y de carácter suave	Prudente	Discreta ⁴

2.5 El teatro español del Siglo de Oro

El teatro español surgió vinculado al culto religioso. *Las Siete Partidas*, de Alfonso X El Sabio, nos proporciona información sobre las fiestas de la Iglesia: la misa

⁴ Apesar de que Luis de León hace constante alusión a la *discreción*, no la exige explícitamente, sin embargo, es una característica valorada en todas las obras analizadas, por lo tanto, nos ha parecido oportuna su inclusión.

era, en sí misma, un *drama*, una representación religiosa de la muerte y resurrección de Cristo; y los clérigos, en su afán de transmitir la fe, crearon los primeros diálogos teatrales: los tropos. Según la *RAE*, un tropo es un “*texto breve con música que, durante la Edad Media, se añadía al oficio litúrgico y que poco a poco empezó a ser recitado alternativamente por el cantor y el pueblo, y constituyó el origen del drama litúrgico*”.

Desafortunadamente, estos textos, junto a todos los textos castellanos de la Edad Media anteriores a 1500, desaparecieron [HERNÁNDEZ, 1998: 11].

Con el paso del tiempo, estas representaciones religiosas se fueron haciendo más extensas y espectaculares, y dieron lugar al teatro religioso, teatro medieval por excelencia, que abandonó la iglesia y empezó a realizarse en plazas y calles. Con el tiempo y el crecimiento de la población, este teatro evolucionó hacia un teatro profano comercial, a cargo de cómicos ambulantes. La muestra más antigua de teatro en lengua vernácula son las cinco escenas que conservamos de la pieza *Auto de los Reyes Magos*, siglo XII.

El teatro del siglo XVI es una preparación para lo que será el Siglo de Oro del teatro español: el siglo XVII, con la creación de la Comedia Nueva. Este es un siglo en el cual conviven varias tendencias: dramaturgia religiosa, clasicismo, tradición nacionalista y los italianizantes. Por lo tanto, en el siglo XVI se inicia el camino de la modernización.

Lope de Rueda (1509?-65) es el primer autor de comedias comerciales que conocemos, que actuaba tanto para nobles -en sus palacios-, como para el pueblo, -en patios o plazas. Según dice Cervantes, en el prólogo de *Ocho comedias y entremeses nuevos*, Lope de Rueda utilizaba unos recursos escénicos *primitivos* [cf. HERNÁNDEZ, 1998: 14]. Otros autores del momento, que son los que prepararán el camino para el gran Lope de Vega son, por ejemplo, Juan del Encina (1468-1529), Bartolomé Torres Naharro (1475?-1520) y Gil Vicente (1465-1536). Naharro, por ejemplo, que pasó la mayor parte de su vida en Italia, escribió obras sobre asuntos fingidos para representarse en palacio. Estas obras, que se llaman *comedias de fantasía*, en el siglo siguiente se pasaron a llamar de capa y espada.

El siglo XVII es, como ya se ha mencionado anteriormente, el Siglo de Oro del teatro en España. Ahora, el teatro dejará de ser una actividad restringida y se convertirá

en un producto competitivo. Se crearán los corrales de comedias, primeras salas en las cuales se representaban obras de teatro, y se multiplicarán los autores, las obras y las compañías teatrales. El mundo se verá como un teatro y se pensará que el teatro es el arte más adecuado para representar la vida: el teatro como espejo de la sociedad, de la vida humana. Y por ese motivo, sobre todo, se ha escogido este género literario, y no otro, para analizar la figura de la mujer.

Lope de Vega es el autor más representativo de esta evolución del arte teatral. En 1609, Lope compuso el *Arte nuevo de hacer comedias*, obra donde establece y recoge las pautas de la llamada Comedia Nueva. Esta Comedia Nueva es una innovadora fórmula dramática que conforma el teatro clásico español del Siglo de Oro.

Las características centrales de la Comedia Nueva son, entre otras, la mezcla de lo trágico y lo cómico, la llamada *tragicomedia*; la ruptura de la regla de las tres unidades, pues Lope no se limita a un solo día, a un solo escenario y una sola acción principal; el honor⁵, como motor de la acción de la *tragicomedia*; la división de la obra en tres actos; la polimetría y adecuación del lenguaje, o lo que es lo mismo, el *decoro poético* (adecuación entre a la posición del personaje y su manera de hablar, una dama tiene que hablar como una dama); etc.

Además de las ventajas señaladas, el teatro de los Siglos de Oro presenta características adicionales, que lo hacen especialmente adecuado para el trabajo que queremos realizar ahora:

- Es un teatro de “roles” más que de personajes, en el que los participantes, en la obra, están obligados a comportarse tal y como se les exige por pertenecer a una clase social determinada o a un grupo: damas, galanes, criados,...
- El teatro español de los Siglos de Oro fue una de las ramas más vitales y gloriosas del teatro europeo de los siglos XVI y XVII: nunca antes la literatura española tuvo tantas obras y tantos autores dedicados a un género literario concreto. El teatro fue el género literario de más éxito.

⁵“Tres de las cuatro obras más famosas de Lope se basan en el concepto de honor popular” [VALBUENA, 1969: 115].

- Este teatro, era un espectáculo de masas y, por tanto, los patrones que en él se representaban, podían (y debían) ser fácilmente imitados por el público, que era muy amplio y variado, y que incluía, por supuesto, a las mujeres.
- El teatro del siglo XVII pretende ser un fiel reflejo de la realidad social de la época: podemos llegar a afirmar que lo que sucedía en las obras de teatro de esta época era análogo a lo que sucedía en la realidad social del momento.

Por todo ello, el teatro de esta época nos proporciona un corpus de datos adecuados para analizar a los distintos “tipos” de mujeres habituales en el siglo XVII.

2.6 Los personajes tipo de la Comedia Nueva

Lo principal en el teatro español de los Siglos de Oro es la acción y no los personajes, y es debido a esto que los dramaturgos, que deben presentar una trama llena de acción en un tiempo muy limitado, dan breves pinceladas sobre la caracterización de los

Así, en esta época, a los personajes tipo, personajes cuya personalidad depende de estereotipos, se les añaden características que los convierten en un personaje concreto. Carmela Hernández García habla, citando a Ruiz Ramón, de *figura teatral* y *persona dramática*. La *figura teatral* es el personaje tipo, la máscara, el símbolo social; mientras que la *persona dramática* es la caracterización psicológica individual de la *figura* [HERNÁNDEZ, 1998: 64].

Los personajes tipo son imprescindibles en la comedia española del siglo XVII. Eran, por norma general, “*primero símbolos sociales y después individuos*”, por tanto, se les conocía más por fuera que por dentro [HERNÁNDEZ, 1998: 63].

Siempre figuran cuatro como básicos: *dama*, *galán*, *criado* (gracioso) y *criada*. Cada uno de estos personajes puede figurar una, dos, y hasta tres veces en una misma comedia; es decir, puede haber dos damas, tres criadas, etc., aunque hay una presencia sistemática de dos damas [JOSÉ de PRADES, 1963: 54]. Además de estos cuatro personajes tipo, suele figurar un quinto personaje, el *rey*, que, a veces, aparece como un *poderoso*. A ellos se puede sumar una sexta figura en la comedia, el *padre* o *viejo*.

Cada uno de estos personajes-tipo tiene una caracteriología propia; es decir, un personaje femenino es *dama* o *criada* porque cumple una serie de características o atributos que la convierten en *dama* o *criada*, responde a un *canon*.

La dama y el galán son la figura clave de la comedia, y suelen estar acompañados, respectivamente, por una criada y un criado (este último incluso puede hacer el doble papel de criado y gracioso).

En las comedias de capa y espada, la dama suele estar soltera, es siempre bella, joven, de linaje aristocrático y decidida a conseguir el amor del galán. Para hacerlo, no dudará en usar la audacia y la insinceridad. Hay veces en las cuales no se especifica el linaje de la dama; sin embargo, siempre se da por hecho que viene de una familia acomodada y que tiene la sangre limpia.

En algunas comedias, abundan las mujeres decididas, que rompen con las convenciones sociales, aunque siempre hasta cierto punto. El dramaturgo exalta el amor que siente la dama como justificación de su rebeldía, rebeldía que contrasta con las imposiciones de la sociedad. Un ejemplo de ello es Tirso de Molina, “*el creador de las mujeres más activas y lanzadas de nuestro teatro*” [PEDRAZA y RODRÍGUEZ, 1981: 81]. También es frecuente, en este tipo de comedias, las damas que se disfrazan de varón para realizar acciones que, en la época, eran consideradas masculinas, como la defensa del honor.

Juana José de Prades caracteriza la figura de la criada de la siguiente manera: “*Es la compañera adicta de la dama, encubridora de sus asuntos amorosos, consejera asusta que recaba, a veces, la iniciativa de aquella, hábil en las tercerías de amor; inclinada a la persona del gracioso con quien reproduce -en tono paródico- los amores de dama y galán; tan codiciosa e interesada como el gracioso*” [JOSÉ de PRADES, 1963: 55].

3. Marco Práctico

3.1. Lope de Vega

3.1.1. *El perro del hortelano*

El perro del hortelano es el mejor ejemplo de *comedia palatina*⁶. La característica principal de este subgénero es el ambiente aristocrático y palaciego, y de este último surge el nombre. La acción se desarrolla en una corte extranjera, más concretamente en Nápoles, y los personajes son de la alta nobleza, junto a sus secretarios, mayordomos, criadas, etc. En estas comedias, suele destacar la personalidad de los personajes, que no es compleja, pero tienen rasgos sociológicos muy humanos, que llaman la atención: “*En este mundo limitado y jugoso, damas y galanes trenzan y destrenzan sus vivencias amorosas y sacan a relucir una manera de ser rica y variada, dentro de las limitaciones impuestas*” [PEDRAZA y RODRÍGUEZ, 1980: 189].

El perro del hortelano se publicó por primera vez en 1618 y se estipula que la fecha de composición es 1613. Esta comedia de amor, celos y honor, nos presenta a la condesa Diana de Belflor y su lucha interna, fruto del amor que siente hacia su secretario, Teodoro, y la imposibilidad de contraer matrimonio con él debido a la sociedad jerarquizada en la que ambos vivían. Así, Diana obstaculiza la relación de Teodoro con Marcela, su criada, pero no intenta entablar una relación con su secretario, y actúa como el perro del hortelano, que “ni come ni deja comer”. Gracias a las maquinaciones de Tristán, fiel amigo de Teodoro y lacayo, el secretario es reconocido como noble y Diana tiene el camino libre para tomarlo por esposo.

PERSONAJES EN <i>EL PERRO DEL HORTELANO</i>		
PERSONAJES FEMENINOS		PERSONAJES MASCULINOS
DAMAS	CRIADAS	13
1	3	

En la obra aparecen cuatro personajes femeninos. Diana, la protagonista, Marcela, criada de Diana y tercera persona en el triángulo amoroso que forman junto con Teodoro, y Dorotea y Anarda, otras dos criadas de Diana, cuyo análisis no resulta de interés por su limitada caracterización en la obra.

⁶La *comedia palatina* es el equivalente cortesano de la *comedia de enredo*: comparten temática y desenlace, sin embargo, la palatina se desarrolla en una corte, y usualmente extranjera, como es el caso de *El perro del hortelano*.

3.1.1.1.Diana

Diana es un personaje insólito en el teatro del Barroco, no depende de ningún hombre, es rica y dueña de su propia vida: representa la figura del *poderoso*, ya que lleva la voz cantante en el palacio y hace y deshace a su antojo.

Una de las características principales, que menciona fray Luis en torno a la que se forma la figura de la mujer, es la de *casada*. Diana, personaje atípico, como ya se ha mencionado, no tiene ningún interés en casarse, y rechaza a todos los hombres de la nobleza que la cortejan.

Diana es un personaje celoso, envidioso y manipulador. Sus celos la caracterizan, pues sus celos desencadenan la trama de la obra. Como se ha mencionado, ella no tiene interés en casarse, y menos con su secretario: es cuando se entera de la relación de Teodoro con Marcela que empieza a fijarse en su subordinado. Diana no quiere estar con Teodoro, ya que va en contra de su honor, pero tampoco quiere que él esté con Marcela: es como el perro del hortelano.

*Más viénele bien el cuento
del Perro del Hortelano
No quiere, abrasada en celos,
que me case con Marcela;
y en viendo que no la quiero,
vuelve a quitarme el juicio
y a despertarme si duermo;
pues coma o deje comer [LOPE, 1991: 134].*

Diana era libre, guardaba su palacio y su condado; sin embargo, la pasión amorosa que empieza a sentir la perturba y empieza a tomar decisiones resentidas y contradictorias. “*El deseo de la condesa de Belflor por Teodoro da en frustración y en inhibición sexual*”, dice Carreño en la *Introducción* de la edición de *El perro del hortelano* de 1991. Está atrapada en una batalla constante entre el amor y el honor, ambos igual de importantes, y es debido a esto, que entrama todo un juego de mentiras y encubrimientos para poder conseguir lo que desea: “*Porque quisiera yo que, por lo menos, / Teodoro fuera más, para igualarme, / o yo, para igualarle, fuera menos*” [LOPE, 1991: 58-59].

En la obra se presenta a Diana como encarnación del honor y la nobleza; sin embargo, cuando tiene la ocasión de salvar las apariencias de su honor, rompe el decoro y se casa con un desigual. E incluso el público es espectador de la inmoralidad y la falta

de escrúpulos de la protagonista cuando pretende asesinar a Tristán, el único que conoce el secreto de Teodoro.

Teodoro muestra, en sus palabras, las dos dimensiones de la personalidad de Diana. Por una parte, la ve *noble y cuerda*⁷, *discreta*⁸ y *bellísima*⁹ y, por otra, la ve *cruel*¹⁰. De hecho, sus súbditos emplean palabras poco bellas para describirla. Leonido dice que es “*vana, altiva y desdeñosa*” [LOPE, 1991: 96] y Marcela y Anarda recalcan esta descripción de ella: Marcela la ve altiva, “*cuán altiva es la condesa*” [LOPE 1991: 106], y Anarda opina que es desdeñosa como Anajarte¹¹, casta como Lucrecia¹² y tan fría que parece una “*imagen de hielo*” [LOPE, 1991: 110].

El retrato que perfilan los personajes de Diana es acertado, pues la protagonista femenina encarna la frase de Ovidio que declaraba que en el amor y en la guerra, todo está permitido.

3.1.1.2. Marcela

Marcela es la criada de Diana, y el interés amoroso de Teodoro antes de que la condesa se inmiscuyese en su relación. Empieza siendo inocente y siente un amor puro y verdadero por Teodoro. Tras la confesión de este, no duda en llamarle marido y en jurarle amor eterno. Este amor incondicional que siente por Teodoro hace que este la llame “*necísima*” [LOPE, 1991: 87] en varias ocasiones y la lleva a no renunciara a él hasta el final: cuando Teodoro tenía que partir, ella solicitó irse con él.

A pesar del amor que sentía por Teodoro, cuando Diana se interesa por este, Marcela es lo suficientemente perspicaz y prudente como para saber que no puede competir con alguien del talle de la condesa: “*¿Qué intentan imposibles mis sentidos, / contra tanto poder determinados [...]?*” [LOPE, 1991: 157].

⁷“*¿Quién pensó jamás de mujer tan noble y cuerda este arrojarse tan presto a dar su amor a entender?*” [LOPE, 1991: 78].

⁸“*La condesa es tan discreta y varia [...]*” [LOPE, 1991: 78].

⁹“*Bien sabéis vos que no miento; que es bellísima Diana*” [LOPE, 1991: 79].

¹⁰“*Por tus crueldades me voy*” [LOPE, 1991: 169].

¹¹ El editor de la obra manejada explica en la nota 1596 que Anajarte era una doncella que rechazó el amor de un joven, Ifis, que terminó ahorcándose. Sigue explicando que la doncella fue tan indiferente ante tal catástrofe, que la diosa Afrodita la convirtió en estatua. Así, que Anarda asemeje a Diana a Anajarte dice mucho sobre la opinión que tenía de ella.

¹² Anarda asemeja a Diana con Lucrecia, que era casta y despreciaba a todos los hombre que se le declaraban, igual que la condesa.

Marcela sabe elegir sus batallas: no intenta ir en contra de la condesa, pues su condición de criada no se lo permite; sin embargo, elige al hombre que ama Anarda, Fabio, para despertar celos en Teodoro. De esta manera, cumple dos de sus objetivos, intentar recuperar a Teodoro y vengarse de Anarda por haberle dicho la verdad a Diana sobre su relación con Teodoro.

Es un personaje inteligente que sabe descifrar a las personas y sus intenciones. Cada vez que Teodoro, debido al constante rechazo de Diana, vuelve a Marcela, ella lo perdona por el gran amor que le profesa; sin embargo, es consciente de que su vuelta se debe a que la condesa lo ha desdeñado. Teodoro la acusa de no tener firmeza¹³ (por amar ya a Fabio) y ella le contesta, mediante ingeniosas palabras, que sabe que la razón de su vuelta no es su falso amor.

Diana, tan poderosa como era, casa a Marcela con Fabio y ella lo acaba aceptando, porque sentía que le había llegado la hora de casarse, pues la juventud no dura para siempre y ella se niega a marchitarse sin encontrar el amor, además de estar acorde con lo que se esperaba de una mujer en la época: “*Y cuando de esperar daba tributo, / ¿qué importa la hermosura de las flores, / si se perdieron esperando el fruto?*” [LOPE, 1991: 157].

La suerte que sufre Marcela, abandonada y consolándose con Fabio, era normal en las comedias del Siglo de Oro. A los espectadores, esta suerte les parecía inevitable, y solamente les interesaba que el final fuese feliz, y que todos los personajes acabasen casados.

3.1.2. *La dama boba*

La dama boba es una obra maestra del género de capa y espada¹⁴ que combina celos, amor, rivalidad, intriga, engaños y humor. El resultado de eso es “*una deliciosa porción de vida, animada y graciosa, un diálogo alegre y sentido, que deja, al terminar su lectura, una honda sensación de gozo suave, contenido, de perpetua sonrisa*” [ZAMORA, 2002].

¹³ Característica que en la época solían atribuirle a las mujeres y no así a los hombres.

¹⁴ Las comedias de enredo acabarán llamándose de *capa y espada*. Alonso Zamora Vicente, en su estudio crítico sobre la obra y la vida de Lope de Vega, emplea estos tipos de comedia indistintamente: Considera *La dama boba*, *El perro del hortelano* y *La discreta enamorada* “teatro de enredo, o de capa y espada, o de costumbres”.

La obra se publicó en 1617; sin embargo, se conserva el manuscrito, fechado en Madrid el 28 de abril de 1613. *La dama boba* se articula en torno al contraste de dos hermanas: Finea, extremadamente boba y simple, tanto que aún no sabe leer ni escribir, y Nise, discreta y culta. Por ser tan necia Finea, su tío la dota generosamente para que pueda encontrar marido. Liseo, un joven galán, acude a la corte para casarse con Finea; sin embargo, al descubrir que es tan boba, empieza a cortejar a Nise. Lo contrario pasa con Lucrecio que, necesitado de dinero, pretende a Finea, a pesar de que la hermana de esta tiene sentimientos por él. El amor instruye a Finea, y Liseo, rechazado por Nise y enterado de la nueva condición de Finea, intenta casarse con esta última. La *boba* finge ser simple otra vez y logra alejar a Liseo para casarse con Lucrecio, su verdadero amor. Liseo se casa con Nise, y Pedro, criado de este galán, con Clara, criada de Finea.

Lope, en esta obra, emplea la estructuración dual de personajes: la pareja Laurencio-Finea tiene un doblete imitativo en Pedro y Clara, criados de uno y de otra; y la pareja Liseo-Nise, en el de Turín-Celia.

PERSONAJES EN LA DAMA BOBA		
PERSONAJES FEMENINOS		PERSONAJES MASCULINOS
DAMAS	CRIADAS	12
2	2	

Los personajes femeninos que aparecen en esta obra son cuatro: Las hermanas Finea y Nise y sus criadas Clara y Celia.

3.1.2.1. Finea y Nise

A pesar de los arquetipos teatrales, Lope de Vega dota a los personajes de esta obra de individualidad: caracteriza a las dos protagonistas a partir de sus propias palabras y en escenas que ilustran el colosal contraste que suponen. Lope logró dar a las dos hermanas un perfil humano e individualizado. Primero, presenta a Nise, que se encuentra instruyendo a su criada en cuestiones de técnica literaria y, a continuación, muestra a Finea, batallando para aprender el alfabeto.

*Nise es mujer tan discreta,
sabia, gallarda, entendida,
cuanto Finea encogida,
boba, indigna e imperfeta* [LOPE, 1981: 60].

A lo largo de los primeros dos actos, Lope sigue el mismo esquema, contraponiendo a las hermanas en situaciones similares con sus pretendientes: mientras

Nise responde a su pretendiente con razones ingeniosas, Finea responde con salidas disparatadas; y mientras Nise interactúa con sus pretendientes, Finea no entiende la palabra amor y no parece sentir ni el más mínimo deseo erótico. Sin embargo, en el último acto, asistimos a un cambio de papeles: el amor despierta el entendimiento de Finea y esta supera a su hermana en la competencia amorosa.

Las hermanas son también un ejemplo del papel que ocupaba la mujer en una sociedad que, primero, la creía propiedad del padre y, después de casarse, del marido.

Un personaje importante en la obra es Otavio, el viejo. Otavio encarna la idea que predicaba fray Luis de León medio siglo antes: la inteligencia debe jugar un papel secundario en la mujer, ya que la hace peligrosa. Además, una mujer casada, tenía que ser ante todo, “una mujer de su casa”, volcada en el cuidado de su marido y de sus hijos.

*Está la discreción de una casada
en amar y servir a su marido
en vivir recogida y recatada,
honesto en el hablar y en el vestido;
en ser de familia respetada,
en retirar la vista y el oído
en enseñar los hijos, cuidadosa,
preciada más de limpia que de hermosa*
[LOPE, 1981: 72-73].

Finea es un ejemplo del poder regenerador del amor (idea neoplatónica). Era inculta, tanto en su instrucción como en los asuntos relacionados con el corazón¹⁵; sin embargo, se transforma en una mujer inteligente y astuta que sortea los impedimentos que le alejan de su interés amoroso.

Al principio de la obra, los diferentes personajes utilizan las siguientes palabras para referirse a Finea: “*boba, indigna e imperfeta*”, “*necia*”, “*simple*”, “*linda bestia*” y “*boba inorante*”. Sin embargo, ya en la primera interacción entre ella y Laurencio, parece que se enciende una chispa en ella: se siente atraída por él y hay un primer indicio inconsciente de su despertar amoroso.

En apenas un mes, Finea muestra una asombrosa lucidez mental. En una interacción con su maestro, queda claro que Finea está enterada del poder regenerador del amor porque dice, tras perder la paciencia con su profesor, que “*los maridos son los que mejor enseñan*” [LOPE, 1979: 371].

¹⁵ “¿*Qué es amor?*”, le pregunta a Lucrecio cuando este le dice que la quiere pretender.

Al final, se convierte en la típica heroína enamorada, apasionada y osada, dispuesta a hacer lo necesario para estar con el hombre que ama: muestra plenamente su ingenio y audacia proponiendo fingir ser boba para que Liseo, su pretendiente oficial, renuncie definitivamente a su matrimonio, y más al ingeniar un plan para que su padre le permita casarse con Laurencio¹⁶.

Nise era todo lo contrario a su hermana. La describían como: “*discreta y arrogante*”, “*sabia, gallarda, entendida*”, “*única y deseada*”, “*bachillera*” y “*reina de la hermosura*”. Su discreción y entendimiento resaltaban cuando se la contraponía a su hermana: Liseo, el pretendiente oficial de Finea, se siente atraído por Nise y repelido por Finea por los disparates que esta decía, en contraste con la *discreta Nise*.

Cuando Nise nota en las palabras de su hermana el famoso cambio, los celos se apoderan de ella, y le pide que se aleje de Laurencio. Sin darse cuenta, Nise para a ser la engañada por Laurencio¹⁷, y este ayudará a Liseo a hacer lo mismo, pues piensa que los engaños son el único medio para conseguir a una mujer tan lista.

3.1.2.2. Celia y Clara

Celia y Clara son los espejos de sus amas, su viva imagen. Lope nos las presenta de la misma manera que lo hizo con las hermanas, contraponiéndolas. Al principio de la obra, Nise está hablando de temas literarios con su criada: Celia reconoce aquello que ignora y deja que Nise la instruya. En cambio, la primera conversación entre Finea y su criada, Clara, es sobre una gata que parió en el tejado.

Nise piensa que Clara es igual de boba que Finea y Celia opina que “*la semejanza es bastante; aunque yo pienso que Clara es más bellaca que boba*” [LOPE, 1979: 336]. Ambas acuerdan que Clara finge su simpleza para aprovecharse mejor de Finea. En el tercer acto, en una conversación con Finea, Clara dice que Pedro ha sido su maestro de amor, igual que Laurencio el de Finea: Parece que la criada ha experimentado un cambio similar que el de su ama. Y otro personaje que piensa que Clara es más pícaro que boba,

¹⁶Otavio le prohíbe a Laurencio la entrada en su casa, y Finea lo oculta en el desván. Otavio le ordena a su hija que se oculte cuando vengan hombres a casa y, cuando va a comunicarle que tiene un nuevo pretendiente, la encuentra en el desván con Laurencio. Finea alega que hizo lo que le había dicho su padre, esconderse, y que había buscado compañía para no tener miedo.

¹⁷Laurencio hace que Finea le prometa, delante de dos testigos, que se va a casar con él. Esta lo hace de buena gana y va con la noticia a su padre y a Nise. Su padre se enfurece ante tal noticia; sin embargo, Nise lo tranquiliza diciéndole que esa era una artimaña de Laurencio y Liseo para instruir a Finea.

es Pedro. Su amo se refiere a Clara como “*la criada boba de Finea*”; sin embargo, luego Pedro lo corrige diciendo “*sospecho que es más taimada que boba*”. Ambos caen de acuerdo en su belleza y en que tiene “*linda cara y talle*” [LOPE, 1979: 343].

En cuanto a Celia, no se nos proporciona mucha más importación sobre ella hasta el final, cuando se casa con Turín, criado de Liseo.

3.1.3. *La discreta enamorada*

La discreta enamorada es una obra publicada en 1618, cuyas dos fechas posibles de composición son 1604 y 1608. Es una comedia de enredo en la que Lope caracteriza a los personajes de tal manera que rozan lo caricaturesco (sobre todo a los progenitores de los protagonistas). La trama reboza de acción y enredos amorosos, y el tema es, una vez más, el amor; un amor tan profundo que mueve a todos los personajes.

La protagonista es Fenisa, una joven enamorada en secreto de Lucindo. Lucindo, a su vez, está perdidamente enamorado de Gerarda, una cortesana que parece no hacerle caso, pero que le da celos con un gentilhombre, y el padre de Lucindo, Bernardo, se prenda de Fenisa. A su vez, la madre de Fenisa, Belisa, piensa que Bernardo la corteja a ella. Ingeniosamente, *la discreta enamorada*, logra que Lucindo quede enterado de sus deseos. El galán se venga de Gerarda, que se da cuenta, tarde, de lo que siente por Lucindo, e inicia una relación con Fenisa. Otro enredo sucede cuando la madre de la dama piensa que el recién enamorado la corteja a ella; sin embargo, los protagonistas no corrigen el enredo, pues les sirve de tapadera para que Bernardo no sospeche. Al final, y tras muchos encuentros furtivos, los amantes se salen con la suya y la obra acaba con una boda doble, como bien nos tiene acostumbrados Lope: la de Fenisa y Lucindo y la de Bernardo y Belisa.

PERSONAJES EN LA DISCRETA ENAMORADA		
PERSONAJES FEMENINOS		PERSONAJES MASCULINOS
DAMAS	CRIADAS	10 ¹⁸
3	1	

Los personajes femeninos que aparecen son cuatro; sin embargo, solamente resulta de interés el análisis de dos: Fenisa, *la discreta enamorada* y Gerarda, la dama que fue interés amoroso de Lucindo.

¹⁸ Son nueve los personajes masculinos que tiene nombre, y el décimo es el colectivo “criados”.

3.1.3.1. Fenisa

Fenisa es la protagonista de la presente comedia de enredo. Fenisa sería la típica dama de Lope si no fuese por su astucia que, al ocasionar muchos enredos, le permite casarse con Lucindo, galán del que ha estado enamorada en secreto. Su astucia e ingenio hacen que Lucindo fije sus ojos en ella: en un primer momento, para poner celosa a Gerarda; sin embargo, cuando Fenisa engaña al padre de Lucindo para que actúe de recadero entre los dos, al mismo tiempo que le promete casamiento, Lucindo se enamora de ella. Por lo tanto, Fenisa forma parte de dos triángulos amorosos: uno con Lucindo y su antigua amante (Fenisa-Lucindo-Gerarda), y otro con Lucindo y el progenitor de este (Lucindo-Fenisa-Bernardo).

Según Lucindo, Fenisa es “*bella, cortés, discreta y gallarda*” [LOPE, 1928: 27]. Además, en una contraposición a Gerarda, tanto él como Hernando, su criado, llegan a la conclusión de que Fenisa es “*honrada,*” mientras que Gerarda es una mujer sin honor.

A pesar de saber que su madre esperaba que el Capitán Bernardo le pidiese la mano a ella, Fenisa acepta el casamiento para poder llevar a cabo su plan de conseguir a Lucindo: “*Vuestro padre me ha pedido; / mas yo nací para vos*” [LOPE, 1928: 117], le dirá al galán cuando se le confiese.

Fenisa no tiene límites cuando se trata del amor que siente hacía Lucindo: se las ingenia para abrazarle y que parezca un accidente, y cuando el capitán, celoso, quiere mandar a su hijo a Portugal, Fenisa no duda en entrometer a su madre en el enredo, diciendo que a quien verdaderamente Lucindo desea, es a Belisa.

Para resolver todo el embrollo, Fenisa le promete un encuentro amoroso al capitán, si su hijo guarda la puerta. Tras un falso aviso de fuego, se encuentran todos en casa y se resuelven todos los enredos: Fenisa se casa con Lucindo y Lucindo sugiere que su padre tome a la madre de Belisa, pues son de la misma edad y méritos.

Fenisa es una dama enamorada que usa su discreción, su astucia y su ingenio para conseguir a su galán. No se detiene ante nada ni duda en entrometer a todos los personajes para alcanzar su objetivo. Igual que Diana, es el ejemplo de que en la guerra y en el amor, todo vale.

3.1.3.2. Gerarda

Gerarda es el tercer personaje del triángulo amoroso (Fenisa-Lucindo-Gerarda). Fue amante de Lucindo y, en el inicio de la obra, tiene un nuevo amante, Doristeo, que utiliza para encelar a Lucindo. Se define a Gerarda como una “mujer libre”; es decir, según la opinión de los personajes de la comedia, es una mujer sin honor. Hernando, que no está de acuerdo con el modo con el que intenta atraer la atención de su amo, mediante celos, la acusa de pescar “*honra, hacienda y fama*” [LOPE, 1928: 30]. Por su altanería y sus continuos desdenes, pierde a Lucindo. Cuando Lucindo la encela con su supuesta nueva amante, que es Hernando disfrazado de mujer, y Gerarda se da cuenta de que cabe la posibilidad de perderle, ya es demasiado tarde, pues este ya se encuentra enamorado de Fenisa y satisfecho por haberse vengado de ella.

Ante el desdén de Lucindo, Gerarda le confiesa sus sentimientos, le llama “*mi verdad*”, “*mis ojos*”, “*luz mía*” y le pide que vaya con ella a su casa; sin embargo, Lucindo se encuentra, por fin, curado de los celos que le mantenían atado a su antigua amante.

Por causa de sus celos, se descubre el enredo en el que están implicados todos los personajes, y es ella la que, en última instancia, declara que Lucindo y Fenisa deberían estar juntos, al igual que Bernardo y Belisa.

3.1.4. *Los melindres de Belisa*

Los melindres de Belisa es una obra cuya fecha de redacción es el periodo 1604-1608. La obra se tituló, en un principio, *La dama melindrosa*, hasta su inclusión en la *Parte IX de las Comedias*, editada en 1617. Es una comedia de capa y espada cuya trama es muy compleja y está colmada de enredos amorosos. En esta comedia, Lope plasma la pasión que escondían las mujeres tras la máscara de “*damas sujetas al decoro genérico de la comedia o del estamento al que pertenecían*” [FIADINO, 1998: 507].

Fernando y Celia son dos enamorados que se ven obligados a escapar de la justicia y que se ven entregados, como esclavos moros, a Lisarda, viuda y madre de don Juan y Belisa. Los enfrentamientos entre la familia empiezan cuando madre e hija se prendan del fingido esclavo y don Juan se enamora de Celia: Lisarda quiere casarse con el supuesto moro, y se opone a la boda de don Juan con Celia. La trama está plagada de celos, pues Belisa y Lisarda recelan de la relación que tiene su enamorado con Celia, y don Juan

detesta a Felisardo. Al final de la obra, se descubre la verdad y los enamorados se casan, dejando burlada a toda la familia.

PERSONAJES EN <i>LOS MELINDRES DE BELISA</i>		
PERSONAJES FEMENINOS		PERSONAJES MASCULINOS
DAMAS	CRIADAS	13
3	1	

Las mujeres que aparecen en la obra son cuatro, sin embargo, la importancia de la trama recae en tres: Belisa, Lisarda y Celia. El otro personaje es una criada llamada Flora.

3.1.4.1. Belisa

El título de la obra, *Los melindres de Belisa*, nos ofrece ya un adelanto de cómo será caracterizada la protagonista. Según la RAE, la palabra ‘melindre’ significa “*delicadeza afectada y excesiva en palabras, acciones y ademanes*”. Este es el modo en el que Belisa trata a su familia, a sus criados y a sus pretendientes. A pesar de haber captado esa fama, Belisa sigue siendo popular entre los solteros de la ciudad, ya que su belleza y su fortuna son suficientes para opacar todos los aspectos negativos de su personalidad.

Belisa, como todas las damas de la época, está sometida a la presión social de escoger un pretendiente y casarse lo antes posible. Su madre y su tío la presionan para concertar matrimonio; primero, porque piensan que eso la ayudará a cambiar su condición de mujer aniñada y caprichosa y, segundo, porque quieren librarse de ella.

En el primer acto, se nos presentan un abanico de pretendientes que vienen a visitar a Belisa. Ella los rechaza, siempre basándose en su apariencia física: por ser calvos, tuertos, mancos, por tener las uñas oscuras y los ojos grandes, etc. La protagonista de la obra se niega a contraer matrimonio, y ceder así a la presión social y familiar. Sin embargo, todo cambia cuando aparece Pedro, un supuesto esclavo morisco. Belisa sentirá por él toda la pasión que no siente por sus pretendientes.

Pedro viene acompañado de Zara, su amada: son dos jóvenes nobles, cuyos nombres reales son Felisandro y Celia, que huyen de la justicia por un malentendido. Belisa se ve envuelta en una espiral de sentimientos nuevos que parecen ser un castigo por sus pasados melindres: siente amor por un hombre que le está prohibido y unos celos abismales hacia Celia por gozar de la atención que ella ansía.

La pasión y los celos convierten a la melindrosa Belisa en una mujer furiosa, capaz de urdir toda clase de estratagemas para lograr sus objetivos. Entre sus numerosos e indignos actos destacan los siguientes: pide herrar el rostro de Felisandro para que pierda su belleza y ella quede liberada de la pasión que siente por él, ordena azotar a Celia, acusándola de haberle robado una joya que ella misma había obsequiado al fingido esclavo y, al final de la obra, furiosa y desconcertada, amenaza con matar al morisco para salvaguardar el honor de su familia. Todos los intentos de la antigua melindrosa fracasan, y se ve obligada a ser espectadora de la boda entre Felisandro y Celia, y a contraer un matrimonio concertado por su hermano.

Los únicos límites que pone Belisa a sus sentimientos por Felisandro son el honor y el decoro: es capaz de llevar a cabo actos y estrategias viles, como las mencionadas; sin embargo, es incapaz de confesarle sus sentimientos por si él es realmente un esclavo y no un caballero, como ella sospecha.

Esta comedia se contrapone a *La dama boba* por el proceso que atraviesan las protagonistas: el sentimiento amoroso eleva a Finea, intelectual y moralmente; mientras que el mismo sentimiento rebaja y turba a Belisa y la convierte en una mujer celosa, cruel, egoísta e infame.

3.1.4.2. Lisarda

Lope trata, en esta comedia, el papel de la madre de una manera muy novedosa y destacada, ya que Lisarda es un personaje inhabitual dentro de los personajes tipificados del *Fénix*. Es una viuda reciente, rica y sin intenciones de volver a casarse. Su situación familia es complicada, ya que pretende casar bien a dos hijos que se niegan: don Juan es un gastador que vive para los placeres del cuerpo, y Belisa es una joven *melindrosa* que rechaza a todos los pretendientes que cruzan su puerta.

Lope, primero nos presenta a la madre como la figura responsable de salvaguardar el honor de la familia; sin embargo, Lisarda no tarda en romper el código de comportamiento que le es impuesto: se enamora del morisco que le dan por esclavo pues este le provoca "*pensamientos deshonestos*". Lisarda empezará, así, un doble juego: por un lado, intentará que su familia y sus subordinados no descubran sus sentimientos y, por otro, intentará atraer a Pedro/Felisandro.

Lisarda siente por Felisandro una atracción que en la época era impensable por parte de alguien de su estatus social hacia un esclavo, y se escandaliza cuando su hijo le confiesa que siente lo mismo por Zara/Celia y que pretende casarse con ella. Lisarda sabe que tal unión, equivocada por razones sociales y de religión, deshonraría a toda la familia. La madre es más astuta que la hija y menos impetuosa. Además, su posición de poder en la familia le permite suavizar los intentos desmesurados de Belisa por conseguir a Pedro y menguar los celos de don Juan: se niega a marcarle la cara al esclavo y a venderlo o devolverlo. Otra es su conducta hacia Zara, pues la considera rival amorosa, y entrega a la esclava para que la azoten, aunque sus deseos se ven frustrados por su enamorado hijo.

Lisarda es celosa, egoísta y poco sensible en cuanto a los sentimientos y necesidades de su hija. Belisa acude a ella, con el corazón roto, y la única preocupación de la madre es descartarla como rival amorosa. Tras ser testigo de un encuentro entre Pedro y su hija, y asegurarse que no tenía nada de lo que preocuparse, deja a los jóvenes a solas.

Estos enfrentamientos madre-hijos culminan con Lisarda amenazando que se casará con el esclavo para privarlos de su fortuna. La viuda tenía, además, una intención oculta: satisfacer la enorme pasión que sentía. Los atrevimientos de Juan y los melindres de Belisa consumen a Lisarda, y esta decide romper su relación con ellos y vivir lo que le queda de juventud junto a un hombre que se preocupe por ella.

Tras un último enfrentamiento madre-hija por la mano del joven, los intentos de la viuda se ven frustrados por los dos esclavos que, tras aclarar su verdadera identidad, se declaran esposos.

Lope rompe con el decoro que se atribuía en el siglo XVII a la figura de la madre y crea un personaje apasionado, que desea a un joven mozo, que se preocupa más por satisfacer su pasión que por sus hijos, y que se ampara en su fortuna para intentar conseguir aquello que más ansía.

3.1.4.3. Celia/Zara

Al contrario de lo sucedido con los personajes de Lisarda y Belisa, Celia sigue el esquema típico de la dama de las comedias de capa y espada. Este personaje se contrapone, además, a las dos damas en el amor que siente por Felisandro.

Celia es una dama de familia noble, joven, rica y hermosa. El profundo amor que siente por Felisandro la lleva a huir con él y a aceptar su nueva condición de esclava en casa de Lisarda. Este amor es un amor maduro, en el cual el erotismo está presente constantemente: los amantes se dan abrazos feroces y se hacen continuas promesas de citas.

Celia es consciente de lo que madre e hija sienten por Felisandro, y siempre las vigila con ojo celoso y decidido: evitaba que su amado y Lisarda se quedasen a solas. Ella representa el obstáculo en el camino de Lisarda y Belisa hacia el corazón de Felisandro; por lo tanto, sufre constantes humillaciones por parte de las damas. Sin embargo, la relación que tiene con el varón de la familia es completamente diferente. Don Juan, a pesar de que en un primer momento solamente intenta hacerla su amante, descubre en ella virtudes que lo enamoran, y así pasa del amor carnal a un amor que exige unión matrimonial.

El personaje de Celia es paradójico: despierta en Belisa y Lisarda profundos sentimientos negativos que las llevan a intentar actos infames y, por el contrario, despierta en don Juan sentimientos tan puros que lo convierte en un galán enamorado que deja atrás una vida de lujuria y excesos.

3.1.5. Fuenteovejuna

La fecha de composición de Fuenteovejuna es el periodo de 1612-1614 como fechas límite [PEDRAZA y RODRÍGUEZ, 1980: 146]. La obra está basada en un acontecimiento histórico que tuvo lugar la noche del 22 al 23 de abril de 1476, durante la guerra civil entre Isabel la Católica y Juana de Beltraneja. El pueblo de Fuenteovejuna mató a su Comendador por los tantos y tan graves agravios que hizo.

La obra cuenta la historia del pueblo de Fuenteovejuna, pueblo que padece las injusticias del Comendador, que maltrata a los hombres y fuerza a las mujeres. La pareja de enamorados de la obra son Laurencia y Frondoso que, tras muchos rechazos por parte de ella, se casarán finalmente. En el día su boda, aparece el Comendador y exige a Laurencia. Cuando su marido y su padre se niegan, este manda detener a Frondoso, apalea al padre de Laurencia y la rapta. Mientras el pueblo delibera lo sucedido, aparece Laurencia, maltratada y humillada. Pronuncia entonces un monólogo famoso hasta nuestros días en el que se enfrenta a su padre y al pueblo, los acusa de ser “ovejas” y dice

que vengará su agravio ella misma. El pueblo reúne piedras y hachas y van a enfrentarse al Comendador. La revuelta estalla y el Comendador muere a manos de Fuenteovejuna. Cuando el juez pregunta quién ha matado al comendador, todos los habitantes del pueblo, sin importar a qué torturas son sometidos, responden “Fuenteovejuna, Señor”.

PERSONAJES EN FUENTEOVEJUNA		
PERSONAJES FEMENINOS		PERSONAJES MASCULINOS
DAMAS	CRIADAS (labradoras, en este caso)	18 ¹⁹
1	3	

Las mujeres que aparecen en la obra son cuatro: tres labradoras, Laurencia, Pascuala y Jacinta y una dama, la Reina Doña Isabel, sin embargo el único personaje perfilado es Laurencia.

3.1.5.1. Laurencia

Cuando hablamos de Laurencia, hablamos de honor y, más concretamente, de venganza y recuperación del honor. Laurencia encarna un personaje fuerte e independiente que, tras haber sido ultrajada por el Comendador, anima al pueblo y despierta su sed de venganza para, juntos, recuperen su honor. En un famoso monólogo les recrimina su cobardía y expresa su intención de vengarse sola. Dice que los hombres han perdido su honor al no ser capaces de proteger a las mujeres y que, para recuperarlo, deben rebelarse contra la figura de autoridad.

*Mis cabellos ¿no lo dicen?
¿No se ven aquí los golpes
de la sangre y las señales? [...]
Oveja sois, bien lo dice
de Fuente Ovejuna el nombre.
Dadme unas armas a mí [LOPE, 1979: 138].*

Laurencia es una mujer que no se fía de los hombres, no aspira a casarse y no anhela un marido con poder. La razón por la que acepta casarse con Frondoso es porque se ve atraída por su valentía, que la hace cambiar de opinión respecto a él: “*Los hombres aborrecía / Mengo; mas desde aquel día / los miro con otra cara. / ¡Gran valor tuvo Frondoso!*” [LOPE, 1979: 118]. Es bastante fría en los temas del amor; sin embargo, cuando ve que la vida de su marido peligra, no duda en demostrar sus verdaderos sentimientos.

Lucrecia es la hija del alcalde de Fuenteovejuna. Es una mujer bella y trabajadora. Es, como ya se ha mencionado, la principal víctima visible de la lujuria del Comendador.

¹⁹ Son diecisiete los personajes que tienen nombre y el número 18 son “algunos labradores”.

Cuando los hombres van a darle muerte al Comendador, ella anima a las mujeres a hacer lo mismo: “¿Será bien que solos ellos / de esta hazaña el honor gocen, / pues no son de las mujeres / sus agravios los menores?” [LOPE, 1979: 140]. Sin embargo, antes de estos acontecimientos, cuando Jacinta, una labradora, le pide ayuda para defenderse del Comendador, tanto ella como Pascuala le dan la espalda, ya que son conscientes de que no tienen el poder suficiente para vencerlo: Laurencia le dice que no la puede ayudar porque el Comendador sería aún más cruel con ella y Pascuala se excusa diciendo “Jacinta yo no soy hombre / que te puedo defender” [LOPE, 1979: 119].

Cuando ella se ve ultrajada, incita al pueblo a rebelarse, porque es consciente de que ella no puede hacerlo sola. Laurencia es un personaje conocido por ser independiente y fuerte, y por ser un ejemplo de que no se necesita a los hombres para recuperar el honor; sin embargo, tras el agravio del Comendador, Laurencia no tomará la justicia con sus propias manos, como sí harán otros personajes menos conocidos, sino que convencerá al pueblo para ir a matarlo y, más tarde, incitará también a todas las mujeres a participar. Es el personaje colectivo el que venga y recupera el honor, no Laurencia.

3.1.6. Resultados



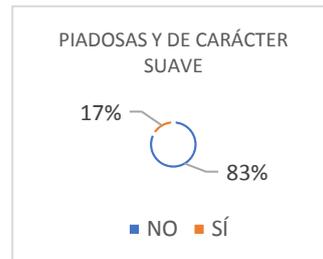
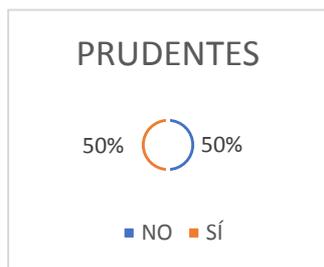
Tras haber analizado las cinco obras de Lope de Vega, podemos hablar de cifras. En estas obras, encontramos un total de 86 personajes. De estos 86, 76 son personajes masculinos y solamente 20 son personajes femeninos. Como se puede observar, la presencia femenina es mucho menor que la presencia masculina.

En cuanto a los personajes femeninos, de los 20 que hay, 10 son damas y 10 son criadas y, de estas, solamente 12 están lo suficientemente perfiladas como para poder ser analizadas.

Además de esta cifra, el análisis de los personajes femeninos de las cinco obras en relación a las ocho características que, según fray Luis, debía cumplir la “perfecta casada” o mujer de los Siglos de Oro, se ve reflejado en la siguiente tabla:

			CARACTERÍSTICAS							
	Personaje	Dama o criada	Honesta	Casta	Generosa	Callada	Humilde	Prudente	Discreta	Piadosa y de carácter suave
1	Diana	Dama	-	-	-	-	-	-	+	-
2	Marcela	Criada	+	+	-	+	+	+	+	-
3	Finea	Dama	+	+	+	+	+	+	-	+
4	Nise	Dama	+	+	-	+	-	+	+	-
5	Celia (<i>La dama boba</i>)	Criada	+	+	-	+	-	+	+	-
6	Clara	Criada	+	+	+	+	+	+	-	+
7	Fenisa	Dama	-	-	-	-	-	-	+	-
8	Gerarda	Dama	-	-	-	-	-	-	-	-
9	Belisa (<i>Los melindres de Belisa</i>)	dama	-	-	-	-	-	-	-	-
10	Lisarda	Dama	-	-	-	-	-	-	-	-
11	Celia (<i>Los melindres de Belisa</i>)	Dama	+	-	+	+	+	-	+	-
12	Laurencia	Criada	+	+	-	-	+	+	-	-

De esta tabla se extraen los siguientes porcentajes:



Y observando los porcentajes, podemos afirmar que los personajes femeninos creados por Lope de Vega son mujeres que intentan salir de los parámetros impuestos de la sociedad (46% no son prudentes, ni honestas, ni calladas) mediante engaños y enredos y eso, usualmente, las convierte en personajes con implicaciones negativas: 77% son egoístas, por ejemplo. Llama la atención también ese 54%, que no son castas, frente a un altísimo 90%, de Tirso de Molina que sí lo son (como veremos seguidamente).

Las mujeres se ven limitadas, ya sea por figuras de autoridad o sea por la sociedad. Diana, protagonista de *El perro del hortelano* es, como ya se ha mencionado, un personaje insólito en el Barroco; sin embargo, ella también se ve atada por la sociedad y el decoro: a pesar de estar en una posición de poder y hacer y deshacer a su gusto, hay ciertos límites que ni ella misma puede cruzar. Lo mismo sucede con Belisa que, intentando conseguir al hombre que ama, traspasa muchos límites; sin embargo, la barrera del decoro es lo único que la frena. Por lo tanto, las mujeres que ha caracterizado Lope no se encuentran, en su totalidad, en los estándares que imponía la sociedad barroca, pero se ven continuamente limitadas por ella.

Es importante tener en cuenta que las obras escogidas no son las típicas obras de Lope en cuanto al tratamiento de la mujer. En estas obras, las mujeres son protagonistas y, en la mayoría de ellas, tienen papeles secundarios y muy poco significativos. Parece que el dramaturgo toma a las mujeres como protagonistas para plasmar sus características negativas, que en la época se les creían propias: Diana es mudable, Finea es boba, Belisa es excesivamente melindrosa y Laurencia, personaje del que usualmente se dice que es valiente, es débil, ya que no defiende sola su honor, si no que necesita incitar a todo el pueblo para que mate al Comendador.

3.2. Tirso de Molina

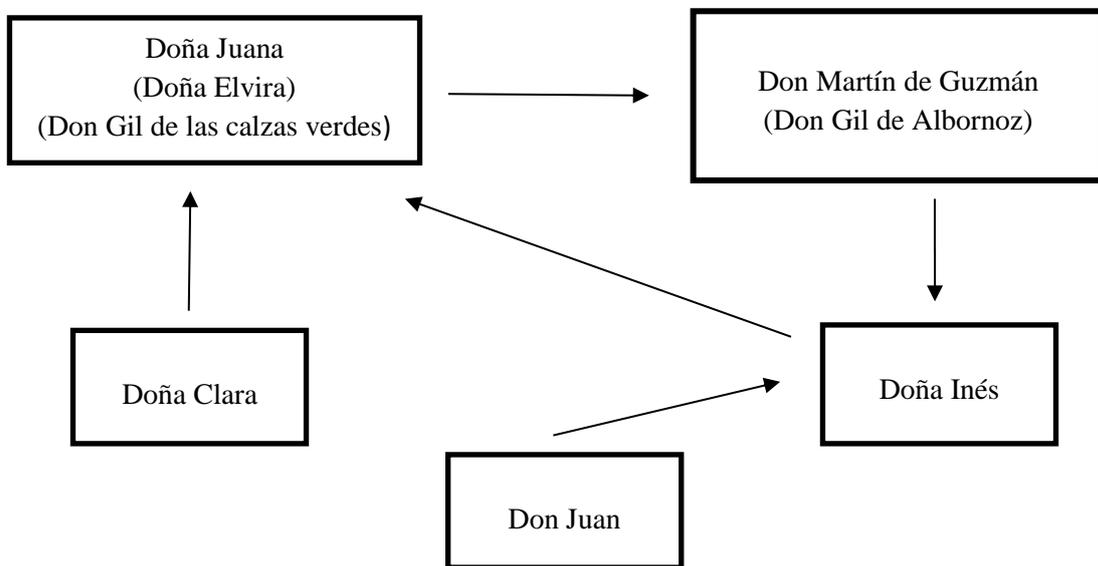
3.2.1. Don Gil de las calzas verdes

Don Gil de las calzas verdes es una obra publicada en 1635 que se cree escrita en 1615. En ella, doña Juana, llega a Madrid disfrazada de hombre con el objetivo de vengarse de don Martín porque la ha deshonrado y no ha cumplido su palabra de matrimonio. La protagonista dice llamarse don Gil, y sus calzas verdes le dan el sobrenombre. Para impedir que don Martín se case, doña Juana lleva a cabo dos estrategias: vestida de hombre enamora a la prometida de este, doña Inés y, vestida de

mujer, se hace llamar Elvira y entabla amistad con la dama para disuadirla de su casamiento.

Don Martín, al que le ha llegado palabra de que doña Juana había muerto, cree que el tal don Gil es el espíritu vengativo de la difunta. La situación se enreda de más cuando doña Clara se enamora de don Gil y cuando este último dice estar enamorado de Elvira, que es ella misma. La trama se resuelve cuando aparecen cuatro personajes fingiendo ser don Gil: don Martín, don Juan, doña Clara y doña Juana. La obra, como se acostumbraba en la época, se cierra felizmente con distintos matrimonios.

Para el entendimiento de la trama es necesaria la siguiente estructura de las relaciones entre los personajes:



PERSONAJES EN <i>DON GIL DE LAS CALZAS VERDES</i>		
PERSONAJES FEMENINOS		PERSONAJES MASCULINOS
DAMAS	CRIADAS	14
3	0	

En la obra, aparecen tres personajes femeninos, doña Juana, la protagonista, doña Clara, su prima, y doña Inés, la tercera persona en el triángulo amoroso principal.

3.2.1.1. Doña Juana

La historia detrás el travestismo de la mujer en el teatro áureo es bien conocida: la dama, que fue seducida y después abandonada, persigue al galán, vestida de hombre. Normalmente, frustra las intenciones del galán de contraer matrimonio con otra dama, y le convence para volver al buen camino y llevarla al altar. Doña Juana es el modelo más celebrado de este personaje. Doña Juana es desechada por don Martín después de consumir, por entrega física, la promesa de matrimonio, la “palabra de esposo”. Esto

sucede porque el padre de don Martín le ha concertado un matrimonio de interés en Madrid con doña Inés. Para resolver la situación de la relación con doña Juana, deciden mandar a don Martín como “don Gil de Albornoz”, digno sustituto de don Martín, que ya está comprometido. Ante tal situación, doña Juana se ve obligada a perseguir al fugitivo disfrazada de hombre.

*Saqué fuerzas de flaqueza,
dejé el temor femeril.
Diome alientos el agravio,
y de la industria adquirí
la determinación cuerda; [...]
Disfracéme como ves [TIRSO, 1973: 214].*

Doña Juana se entera una tarde de que doña Inés acudirá a la huerta para conocer a don Martín, y es entonces cuando empieza a ejecutar su plan: enamorar a doña Inés. Doña Inés se tiene atraída por su “airoso y gallardo talle” y por su “buena cara” [TIRSO, 1973: 232]. Tras solamente un encuentro, tanto doña Inés como doña Clara, su prima, afirman estar, respectivamente, “muy enamorada” y “perdida de enamorada”.

Doña Juana logró enamorar a doña Inés empleando su dinero (para averiguar el lugar de encuentro de esta con don Gil), su astucia e ingenio (que le ayudaron para jugar con el equívoco y no mencionar explícitamente que no es el don Gil que estaba esperando) y su galantería y dulce palabra (fruto de su determinación por reparar su honra).

Sin embargo, Doña Juana no se conforma con haber enamorado a doña Inés, sino que alquila la casa de al lado para controlar la situación, y se hace amiga de ella, detrás de un nuevo *alter ego*: Elvira. Tirso eligió el nombre Elvira porque, según Sebastián de Covarrubias, significaba en aquella época “*mujer valerosa y varonil, quasi virago*” [cf. HERNÁNDEZ, 1998: 83]. La intención tras esta amistad queda clara en una conversación de ambas, en la que doña Juana se inventa una historia llena de enredos. El objetivo de la historia es convencer a doña Inés de que le dé al don Gil fingido, a don Martín, y ella le dará al don Gil de las calzas verdes, que está enamorado de doña Elvira: le tratará con desdén para que él se enamore de doña Inés.

La pasión de doña Juana y su autodeterminación en reparar su deshonor la llevan a inventarse, no uno, sino *dos alter egos*, a idear numerosas historias y a jugar con los equívocos a su favor. Utiliza unas cartas que el padre de don Martín le envió a este para demostrar que es el verdadero don Gil y para que don Pedro le concediese la mano de doña Inés. Mientras está en estas, también se las ingenia para quedarse con el dinero de

don Martín, y hacerle pensar que le persigue el espíritu de doña Juana, pues hace que le lleguen noticias de que ha muerto de parto.

Tras muchos más enredos que genera para poder cumplir su objetivo, le ofrece a don Martín su mano y este la acepta, porque dice que por su causa han cesado todas sus persecuciones: le acusaban del asesinato de doña Juana, de haber herido a don Juan y le exigían que se casase con doña Clara, todo a causa de los enredos de doña Juana.

Doña Juana demuestra ser un personaje apasionado, sagaz y decidido. A pesar de que no necesita acudir a su padre para reparar su honor, sí lo necesita al final de la comedia para que acuda a la ciudad, buscando al “asesino de su hija”, y presione a don Martín para que, cuando ella le ofrezca una salida, la tome por esposa.

En una última escena, doña Juana afirma que es mujer y, Caramanchel, su lacayo, dice que “*eso bastaba para enredar treinta mundos*” [TIRSO, 1973: 232]. Es una muestra de que los personajes femeninos que crea Tirso son damas que urden ingeniosamente todos los embrollos que forman la trama de la obra.

3.2.1.2. Doña Inés

Doña Inés es una dama de alta cuna, joven y bella. Su primera aparición en la obra se hace en una conversación con don Juan, su pretendiente, al que le promete matrimonio. Convida a don Juan al encuentro que tendrá en la huerta con don Gil para que sea testigo de su “firmeza”²⁰; sin embargo, queda enamorada de don Gil tras apenas una conversación con este.

Doña Inés utilizará el amor y los celos que le profesa don Juan en su propio interés. Le dirá que el problema no es don Gil de las calzas verdes, sino otro don Gil, y le encargará que lo elimine si quiere ganarse su favor.

Doña Inés es astuta y, a pesar de haber creído algunos de los engaños de doña Juana/Don Gil/doña Elvira, cuando la historia ya no parece verosímil, pide explicaciones y doña Elvira se ve obligada a confesarle que se ha disfrazado de don Gil.

²⁰La menciona en dos ocasiones antes del encuentro con don Gil, ambas en una conversación con don Juan. Primero le dice que acuda al encuentro con ella, así verá que ha dudado infundadamente de su firmeza, y en la segunda ocasión, le dice que aceptó el encuentro para probarle su firmeza.

Después de aclararse todos los enredos, doña Inés queda casada con don Juan, al que llama *dueño de ella y de su casa*. Es una dama decidida que no duda en emplear todas sus armas para conseguir el hombre con el que desea casarse; sin embargo, es un ejemplo de cómo, tras ser incapaz de conseguirlo, se tiene que conformar con el galán que la pretende. Y, además, es un ejemplo de que el final de la mujer, en la época, era el matrimonio.

3.2.1.3. Doña Clara

Doña Clara es la prima de doña Inés. Es rica, bella y de alta cuna. Después de haber conocido a don Gil, no duda en enfrentarse a su prima por este, al que dice que ya tiene por “dueño”, y hace clara su intención de procurar que su madre la case con él.

Doña Clara le confiesa su amor a don Gil y su deseo de tomarle de esposo. A pesar de que se ve correspondida, quiere tener certeza de que su don Gil no tiene relación con su rival, doña Inés; por eso, decide disfrazarse de don Gil.

Cuando cree que don Gil la ha burlado y ama realmente a doña Inés, la abrasan los celos y jura que le obligará a cumplir su palabra. Parientes de Clara van a reclamarle a don Martín que se case con doña Clara, pues piensan que él es el don Gil de las calzas verdes y ella “como a su esposo le ama”. Tras aclararse todos los enredos, queda casada con don Antonio.

Doña Clara es un ejemplo típico de las damas de las comedias de enredo: sus familiares intentan que el pretendiente cumpla su palabra; sin embargo, cuando eso no es posible, la casan con otro, pero la casan.

3.2.2. *La prudencia en la mujer*

La prudencia en la mujer se publicó en 1636 y su fecha de redacción se sitúa entre 1630 y 1633. La acción transcurre durante la minoría de edad de Fernando IV. La madre de este, doña María de Molina, se encuentra asediada por la alta nobleza: destaca de estos la ambición de don Enrique, la fidelidad y amor platónico de don Diego López de Haro y la maldad de don Juan. La reina se ve obligada a escapar de la corte y, mientras tanto, don Juan intenta matar al rey, sobornando a un médico judío. Más tarde, la reina será acusada de este intento de regicidio.

La reina tiene que vender todas sus riquezas para defender la frontera y, como resultado, empobrece al rey y al pueblo, tanto que hay un momento en el cual no tiene qué darle de cenar al rey. Cuando Fernando IV llega a la mayoría de edad, los nobles logran ponerlo en contra de su madre doña María. Don Juan le ofrece a la reina casarse con él y librarse juntos de su hijo. Se descubre este intento de complot y se demuestra el honor de la *reina prudente*.

PERSONAJES EN LA PRUDENCIA EN LA MUJER		
PERSONAJES FEMENINOS		PERSONAJES MASCULINOS
DAMAS	CRIADAS	24
1	1	

Los personajes femeninos que aparecen en la obra son dos: la reina y una pastora llamada Cristina. La pastora tiene solamente cuatro intervenciones en toda la obra; por lo tanto, su análisis no resulta de interés.

3.2.2.1. Doña María de Molina

Doña María de Molina fue reina consorte de Castilla durante 11 años. Era una mujer fuerte, más que los duros varones de la época y, sobre todo, prudente, lo que le trajo triunfo sobre sus grandes y numerosos enemigos. Es por eso que la protagonista de *La prudencia en la mujer* ha sido, desde su creación hasta el más reciente estudio, un ejemplo de prudencia, piedad y valor, hasta el punto de rozar la sacralización, debido a su dimensión de virtuosa y santa reina. La caracterización magistral de este personaje hace pensar que Tirso quiso crear un modelo de perfección moral y política.

La obra empieza con la muerte de don Sancho y con el recién creado coro de aspirantes a la mano de la reina viuda. Destacan don Juan, don Enrique y don Diego de Haro. Estos se ven movidos por la ambición política y hablan de la reina y de la corona como si les perteneciesen: “*La reina y la corona pertenece a don Juan*”, exclama don Juan [TIRSO, 2004: 33].

Ya en el primer discurso de la reina, ella se declara casta y buena gobernante, pues viven en ella tres almas: la de su difunto marido, la de su hijo, y la suya misma, en la que se suman todas. Podemos decir, entonces, que en la figura de María de Molina se unen una reina, una viuda y una madre. Una gobernante heroica que se enfrenta a números enemigos; una viuda casta y fiel a la memoria de su marido, y una madre amorosa que quiere ofrecerle a su hijo un reino próspero para gobernar.

*Ved si basta,
a la defensa de un reino,
una mujer con tres almas. [...]
que aunque mujer, ya sabré
en vez de las tocas largas
y el negro monjil, vestirme
el arnés y la celada. [...]
Veréis si en vez de la aguja
sabré ejercitar la espada [TIRSO, 2004: 15].*

La reina María posee un carácter vigoroso y sabio que lucha valerosamente contra la traición, la ambición y la deslealtad de numerosos nobles. Les enfrenta cara a cara, sin miedo, y les obliga a desistir de sus intenciones. Cabe destacar que es la única mujer de la obra, y se enfrenta a más de veinte personajes masculinos.

Aparte de los enemigos de la reina, que obviamente la calumnian, todos los demás personajes de la comedia alaban reiteradamente su prudencia y santidad. La llaman la *Semíramis*²¹ de España [TIRSO, 2004: 33] y la ven como modelo de *clemencia, piedad, cordura y determinación* [TIRSO, 2004: 38-39]. Don Enrique dice, en un monólogo, que es tan valiente y cuerda que no parece mujer, y que es una figura sagrada digna de estatuas y altares²². El adjetivo *santa* se lo adjudican muchos más personajes: “*es una santa la reina*”, “*cuerda y santa*”, “*la reina, señor, es santa*”... etc.

Tirso creará un contraste entre la constante traición y ambición de los nobles y la reina que, en un máximo estado de pobreza, se ve obligada a vender sus joyas y, por poco, su corona.

Se le puede reprochar a la reina haber castigado duramente al médico judío que intentó matar a su hijo en el segundo acto, pero no a don Juan. La reina tuvo mano dura con el médico, al que amenazó con la tortura si no se tomaba el veneno; sin embargo, no la tuvo con don Juan, que fue la mente maquinadora detrás del regicidio. A pesar de ser una justiciera implacable con el judío, no entendió quién era el verdadero enemigo del rey. En el primer intento fracasado de don Juan por quedarse con el poder, la reina le dejó libre, después de que le jurase lealtad. Y, después de la segunda traición, le salva del suicidio y, como castigo, le encarcela. Esto le permite, al traidor, seguir su camino, que acabará intentando acusar a la reina de los crímenes que él intentaba cometer.

²¹Semíramis fue la reina de Asiria. Se la conoce como un gran gobernante y un modelo de reina fuerte. La llama así Benavides tras aliarse con esta.

²² Don Enrique pronuncia estas palabras cuando se ve vencido por los nombres leoneses con los que se alió la reina.

El tercer acto empieza con la proclamación del rey a sus 17 años. Doña María entrega el gobierno y la corona a su hijo, le explica todos los sacrificios y desvelos por los que pasó para conservar el reinado, y le da consejos de cómo ser un buen gobernante: “*Con todos los grandes sed / tan igual y generoso, / que nadie quede quejoso / de que a otro hacéis más merced*” [TIRSO, 2004: 87].

El joven rey se dejará convencer por los enemigos de su madre, sobre todo por don Juan, de la antigua “tiranía” de esta y se volverá en su contra. En el desenlace de la obra, don Juan le entrega a la reina un papel comprometedor²³ para intentar atraerla a su plan de traición. La reina, con el ingenio y sagacidad que la caracterizan, se guarda el papel en su manga y rompe otro papel. Esto le permitirá, más adelante, demostrarle a su hijo su inocencia y las mentiras y maquinaciones de don Juan. Una vez más, doña María no castiga correspondientemente a don Juan: le destierra y se queda con sus propiedades.

El rey acaba la obra halagando a su madre y su prudencia: “*Y vuestra alteza, señora, / con su vida ilustre enseña / que hay mujeres en España / con valor y con prudencia*” [TIRSO, 2004: 126].

3.2.3. *Marta la piadosa*

Marta la piadosa es una obra publicada en 1636, cuyo año de redacción se especula que es 1615. El argumento de la obra coincide con el argumento típico de una comedia de enredo. Doña Marta y su hermana Lucía están enamoradas de don Felipe, que huye de Madrid por haber matado, en un lance de honor, al hermano de ambas. El capitán Urbina, un viejo que regresa con riquezas de las Indias, pretende casarse con Marta. La protagonista, ante las insistencias de este y de su padre en aceptar el casamiento, finge haber hecho votos de castidad.

Marta precisa un profesor de latín, que no será otro que don Felipe disfrazado. La protagonista introduce en su casa al asesino de su hermano y lo ayuda a librarse de la justicia. Don Felipe se ve atrapado entre el amor de Marta y los celos de Lucía, que dan lugar a numerosas escenas cómicas. Cuando al final de la obra se descubre la verdad, ya no hay vuelta atrás. Doña Marta se casará con don Felipe y Lucía debe contentarse con el sobrino del capitán Urbina, que la pretendió desde que la conoció.

²³ Se trata del pacto de don Enrique, don Álvaro, don Nuño y don Juan contra el rey.

PERSONAJES EN MARTA LA PIADOSA		
PERSONAJES FEMENINOS		PERSONAJES MASCULINOS
DAMAS	CRIDADAS	8
3	0	

Los personajes femeninos que aparecen en la obra son tres, doña Marta, su hermana Lucía y doña Inés. Sin embargo, el personaje de doña Inés tiene escasa importancia en la trama: no queda bien perfilado y no se puede analizar.

3.2.3.1.Marta

Marta es un personaje trazado con gracia y con fina percepción de la psicología femenina. Doña Marta no es un carácter complejo, como María de Molina, sino un personaje típico de la comedia.

Marta es un ejemplo de la situación matrimonial en la que Tirso de Molina compuso la obra. En la época, había dos tipos de matrimonio: los matrimonios por conveniencia, concertados por los padres, y los matrimonios por amor. Don Gómez, padre de Marta, quiere que la joven se case con un anciano que ha regresado de las Indias con riquezas, y Marta anhela un matrimonio por amor. Sin embargo, este matrimonio que ella anhela exige varios sacrificios pero, sobre todo, tiene que salir del matrimonio concertado que su padre le ha organizado. Ante esto, puede tomar cuatro caminos: obedecer a su padre, aunque lo que manda es contrario a lo que la ley natural y moral dicta; declararse rebelde, aunque signifique perder a su padre; quitarse la vida y, un cuarto camino, que traza ella misma: comprar tiempo mientras finge tener vocación religiosa, pues la parece innatural casarse con el Capitán: “*No mi gusto en esto sigo / sino del cielo solo*” [TIRSO, 1999: vv. 949-950].

Hemos visto en *Don Gil* un caso en el que la mujer se disfraza para perseguir a don Juan y hacerle cumplir sus obligaciones. Marta viste el hábito para combatir a la sociedad y se convierte en una mujer independiente, capaz de escoger el rumbo de su vida o, al menos, a su marido. Utiliza el arma más poderosa dentro de su sociedad: la devoción religiosa, contra la que su padre no puede luchar: don Pedro desiste de casarla con el capitán para que el cielo “no le castigue”.

Por su falsa vocación, a la protagonista usualmente se la reduce a un único rasgo: el fingimiento. A ser una fingida beata, se le suma su hipocresía, de la que se habla constantemente. Se dice de Marta que es una hipócrita o, por lo menos, que adopta la hipocresía para cumplir sus objetivos.

A pesar de que se aprovecha la credulidad de su padre y de su pretendiente para conseguir su propósito, no se puede decir que la protagonista sea cruel o mezquina, sino todo lo contrario, su personalidad es alegre, vital e inteligente.

Además, si la protagonista quiere casarse realmente con el hombre que ama, le tiene que perdonar el haber asesinado a su hermano. Y no solo le perdona, sino que le mete en casa y le ayuda a salvarse de la cárcel. Y Marta se ve obligada a competir con su hermana, que también ama a Felipe. La comedia da comienzo con los engaños que se hacen la una a la otra. Lucía intenta ocultar sus sentimientos por Felipe; sin embargo, Marta cala las motivaciones íntimas de los demás, habilidad que achaca a la intuición femenina:

Siempre somos las mujeres [...] mucho más largas de vista, que los hombres: penetramos las almas cuando miramos sin que el cuerpo lo resista [TIRSO, 1999: vv. 67-72].

Al final de la obra, Marta consigue su objetivo y se casa felizmente con don Felipe. Además, el fingimiento de la protagonista reforma a los personajes que le rodean: su padre doblega su voluntad, su hermana se casa con un hombre que la quiere y desecha la envidia que sentía por ella y el capitán invierte su dinero en ayudar a otros.

Tirso de Molina muestra, en la obra, y mediante el personaje de doña Marta, los trucos, necesarios y justificados, que puede llevar a cabo una mujer cuando se le impone un galán que no es de su gusto.

3.2.3.2. Lucía

La rivalidad que Lucía tiene con su hermana, igual que la afinidad, conforman la obra y ayudan a desarrollarse la trama: es ella la que, entre otras cosas, convence a don Pedro para que dejar entrar a Felipe en casa, disfrazado de profesor de latín.

Lucía peca, una y otra vez, de ingenua, en lo que respecta a Felipe y Marta, que la llaman *linda boba*. Felipe la abraza y le promete matrimonio, cuando le resulta conveniente, y la intenta engañar para que se case con el Alférez, tras haber sido descubierto por este. Marta también engaña numerosas veces a su hermana, y hace alusiones constantes a su falta de sagacidad: “*Mi hermana doña Lucía, / aunque es muy celosa, es ruda; / yo la llevaré engañada*” [TIRSO, 1999: vv. 2617-2619].

Son Marta y Felipe los que, mediante engaños y enredos, planean la boda clandestina de Lucía y el Alférez, al igual que la suya propia. Lucía acabará aceptando el arreglo, que la verá casada con el Alférez. Al dar Lucía su consentimiento, su padre perdona los engaños anteriores. Es, por lo tanto, la piedad de Lucía la que permite que Marta consiga su objetivo.

La obra se llamará *Marta la piadosa* que, en Marta, el adjetivo resulta satírico; sin embargo, en Lucía cobra el verdadero sentido de “compasión hacia los demás”. Tirso opone continuamente la ingenuidad y candidez de Lucía a los engaños y trucos de Marta para mostrarnos, así, los fallos y las virtudes de ambas hermanas.

3.2.4. *Celos con celos se curan*

Celos con celos se curan se publicó en 1635 y se dice que su fecha de redacción es 1621. Es una comedia palatina; es decir, es una historia de amor y celos situada en una corte extranjera.

Sirena, enamorada del duque César y celosa del fiel compañero de este, su amigo Carlos, le da un ultimátum a su amado: tiene que elegir entre ella y Carlos. La trama se complica cuando la protagonista, para asegurarse del amor del duque, le intenta dar celos con Marco Antonio. César descubre el plan de la marquesa y trama el suyo propio, fingirá haberse enamorado de Narcisa, para curar los celos de Sirena con celos. Los verdaderos enredos empiezan cuando César y Narcisa descubren que se han enamorado. Sin embargo, al final de la obra, el orden de las cosas se restaura y cada pareja original se casa, en unas bodas dobles a las que nos tienen acostumbrados los autores de la época.

PERSONAJES EN <i>CELOS CON CELOS SE CURAN</i>		
PERSONAJES FEMENINOS		PERSONAJES MASCULINOS
DAMAS	CRIADAS	8
3	0	

Los personajes femeninos que aparecen en la obra son tres: Sirena, Narcisa y Diana; sin embargo, Diana no tiene relevancia en la trama, su importancia recae en las conversaciones que tiene con Sirena y su análisis no resulta relevante.

Es interesante destacar los nombres de los personajes femeninos, en contraste con los de los personajes masculinos: César, Carlos, Marco Antonio, Alejandro. Estos nombres le conceden una dignidad ya formada; sin embargo, los nombres de las mujeres son, considerablemente, de menor peso.

3.2.4.1. Sirena

Sirena es una dama, joven y bella, que está enamorada de César. Sin embargo, pone como condición para corresponderle amorosamente que renuncie a su amistad con Carlos, su gran amigo. La amistad de Carlos y César responde el paradigma aristotélico de una misma alma que habita en dos cuerpos, y es esto lo que despierta los celos de Sirena, pues *“no ha de ocupar su amistad / alma que se llame mía”* [TIRSO, 2006: vv. 525-526].

Como primer paso, requiere que César guarde silencio sobre quién es su enamorada y, a continuación, pronuncia el temible ultimátum: o elige a Carlos, o la elige a ella. Después de que Sirena abandone la escena César, indeciso, se queda reflexionando sobre lo que ella le ha pedido.

Sirena, sabiéndose en inferioridad, urde un plan para asegurarse de los sentimientos de su amado. Le dará celos con Marco Antonio, un hombre que vale menos *“para que lo sienta más”* [TIRSO, 2006: v. 717]. Sirena piensa que los celos acrecentarán el fuego del amor de César; sin embargo, esta será un arma de doble filo, pues César, con ayuda de Carlos, se percata de su plan e inicia él el suyo propio: hará de Narcisa su supuesta amante.

Sirena acudirá a aquello que su sociedad achacaba a las mujeres: el fingimiento. Sirena se fingirá enamorada de Marco Antonio, para sanar el amor con celos y César, por su parte, se fingirá enamorado de Narcisa, para curar los celos con celos. La corte se convertirá, poco a poco, en un teatro, y todos los personajes tendrán un papel que interpretar: el conocido teatro dentro del teatro.

Llegará un momento en el cual la barrera entre la realidad y la ficción se borrará y surgirán consecuencias imprevistas: César se enamorará de Narcisa; Narcisa se enamorará, a su vez, de César; César sentirá celos de Alejandro, amante de Narcisa y Sirena dejará de estar celosa de Carlos para pasar a estarlo de Narcisa.

Cuando parece que César ha mudado su amor a Narcisa, Sirena se muestra soberbia y digna, y planea ofrecerle su mano a Marco Antonio, del que sabe que César sigue celoso, aunque eso sea castigo para ella también, pues es necio. Prefiere, como bien ella dice, morir matando que vivir muriendo, y si tiene que sacarse dos ojos ella para sacarle uno al duque, lo hará.

Alejandro, que siente celos de César, le propondrá a Sirena cambiar su estrategia e intentar a expensas de fingir una relación entre ambos recuperar a César y Narcisa. Al final de la obra, cuando César cree que Sirena quiere casarse con Alejandro y se ve abrasado por la llama de los celos, restaura el orden natural de las cosas: le dice a Narcisa que ya no la ama y que le dé la mano a su amante y declara a Sirena su esposa.

3.2.4.2. Narcisa

Narcisa es la dama escogida por Carlos y César para combatir los celos de Sirena. Carlos dice, en un primer momento, que alaba “*su perfección*”, que celebra “*su discreción*” y que tiene constancia de que “*Narcisa es buena*”; sin embargo, “*es cosa de risa compararla con Sirena*”, a quien César verdaderamente ama.

A pesar de que César conoce el plan de Sirena, los celos le encolerizan, y le pide a Narcisa: “*Sed mi dama en la apariencia, / ayudadme cautelosa, / dadme venganza discreta*” [TIRSO, 2006: vv. 751-753]. Narcisa acepta, sin embargo, hace manifiesta su firmeza y su compromiso hacia Alejandro.

Narcisa no tiene sentimientos románticos hacia César; sin embargo, cuando Sirena quiere, escondida, observar una escena entre los dos, segura de que César, que solo la necesita para darle celos, despreciará a Narcisa cuando estén solos, a esta la inunda la envidia de que Sirena esté tan confiada de que es querida.

César, por su parte, siente por Narcisa más que agradecimiento por ayudarle. En una intensa conversación entre ambos, se declaran su amor y compromiso. César le dice que ahora está celoso de Alejandro y no de Marco Antonio, y Narcisa, por su parte, le hace prometer que la ama y que dejará a Sirena.

NARCISA	¿A quién dejáis?
CÉSAR	A Sirena.
NARCISA	¿Y a quién amáis?
CÉSAR	A Narcisa [TIRSO, 2006: vv. 534-537].

Al final de la obra, Narcisa queda casada con Alejandro, su amante. Ella mudó su corazón a César; sin embargo, cuando este decidió volver a Sirena, ella también se vio obligada a aceptar a Alejandro.

3.2.5. *La celosa de sí misma*

La celosa de sí misma se publicó en 1631, y su fecha de redacción oscila entre 1621 y 1622. Es una de las mejores comedias de enredo que escribió Tirso. La acción nos presenta a Melchor, un joven que llega a Madrid para casarse con Magdalena, su prometida; sin embargo, antes de llegar a casa de esta, se topa con una mujer cubierta con un manto. Esta mujer, a la que solamente se le ve una mano, y de la que Melchor se enamora, es Magdalena. Melchor no se percata de que su prometida y la mujer que ama son la misma persona, y corteja a Magdalena a espaldas de ella misma.

Magdalena finge dos personalidades: la propia y la de una condesa, y se encuentra celosa cada vez que Melchor le promete matrimonio siendo ella la Condesa. Es tal la obstinación y la ceguera de Melchor que la que en su imaginación es perfecta llega hasta a antojársele fea en la realidad. Y esto ocasiona que la dama llegue a estar celosa de sí misma. El enredo se resuelve con el matrimonio de los protagonistas.

PERSONAJES EN LA CELOSA DE SÍ MISMA		
PERSONAJES FEMENINOS		PERSONAJES MASCULINOS
DAMAS	CRIADAS	8
2	0	

Los personajes femeninos que aparecen en la obra son dos: doña Magdalena y doña Ángela, ambas damas.

3.2.5.1. Doña Magdalena

Doña Magdalena finge dos personalidades, como ya hemos mencionado. Es, por un lado, Magdalena, la prometida de Melchor y, por otro lado, es la Condesa, mujer de la que Melchor se enamora perdidamente tras ver solamente su mano. Melchor, que piensa que son personas diferentes, alaba constantemente a la Condesa, mientras que Magdalena le parece fea. Dice que la mano de la Condesa es “*crystal*” y la de su prometida “*yeso*”. Su amor es completamente contextual y perceptivo.

Magdalena vive una extraña paradoja: se encuentra celosa del amor que Melchor le profesa a la Condesa, a pesar de que es ella misma. La protagonista piensa que un hombre que le da su corazón a una extraña en una iglesia, no puede ser un marido fiel, así que le tiende una trampa para poner a prueba su lealtad. Vestida como la Condesa, Magdalena le pide a Melchor que deje a Magdalena si realmente la ama, y este acepta gustosamente.

En otro encuentro entre ambos, Melchor le ruega que le deje ver más de su cuerpo y la Condesa le revela sus ojos. El enamorado los encuentra de extrema belleza. La Condesa le pregunta si pueden competir sus ojos con los de su prometida y la respuesta que recibe es que los de su prometida son “*porquería*”, comparados con los suyos.

El enredo se complica cuando se suma una tercera persona: doña Ángela. Esta, vecina de Magdalena, se hace pasar por la Condesa para conseguir a Melchor. En un encuentro en la iglesia con Ángela y Magdalena, disfrazada como la Condesa, este acepta las pruebas que le proporcionan ambas para verificar su identidad: los ojos de Ángela y partes rotas del bolso de Magdalena, que Melchor valientemente recuperó de un ladrón el día que se conocieron en la iglesia.

En una escena humorística del tercer acto, Melchor está debajo del balcón de Magdalena mientras esta desde la habitación finge ser tanto la Condesa como ella misma. Cuando aparece Ángela para probar que es “la verdadera Condesa”, Magdalena revela su verdadera identidad, y muestra como prueba el verdadero bolso y su mano. Melchor reconoce la mano como la que fue de su “amor primera causa”.

De esta manera, Magdalena deja de estar “*celosa de sí misma*” y consigue su objetivo, que fue desde un principio casarse con su prometido. Se puede afirmar que Magdalena consiguió su final feliz, a pesar de que la fidelidad y compromiso de Melchor se pueden poner en duda.

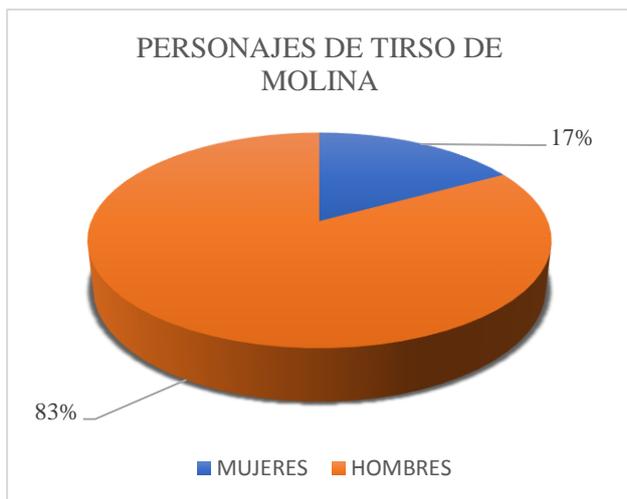
3.2.5.2. Doña Ángela

Doña Ángela es vecina de Magdalena y está enamorada de Melchor, el prometido de esta. Tras haber sobornado a los criados para conseguir información, doña Ángela finge ser “buena amiga” de la Condesa y le comunica a Melchor que esta se ha tenido que regresar a Nápoles para casarse con su primo.

Cuando doña Ángela se encuentra con Melchor en la iglesia fingiendo ser la Condesa, este la acepta, incluso tras ver sus ojos azules, a pesar de que los de la verdadera Condesa eran marrones. Es esta aceptación, por parte de Melchor, la que la lleva a confesarse como la Condesa en una segunda ocasión, debajo del balcón de Magdalena. Melchor la acepta como esposa hasta que Magdalena la enseña la mano, la única parte del cuerpo de la Condesa que Melchor no podía olvidar o confundir.

Doña Magdalena y Melchor quedan casados mientras que a Ángela la casan con don Jerónimo. Cuando le dicen “*sea don Jerónimo tu marido*”, ella contesta “*Sea, / pues no puede don Melchor*” [TIRSO, 2005: escena XXII]. Ángela es una muestra de qué pasaba en la época cuando la mujer fallaba en casarse con el hombre de su interés. Magdalena lo logró; sin embargo, ella quedó casada con cualquier otro hombre.

3.2.6. Resultados

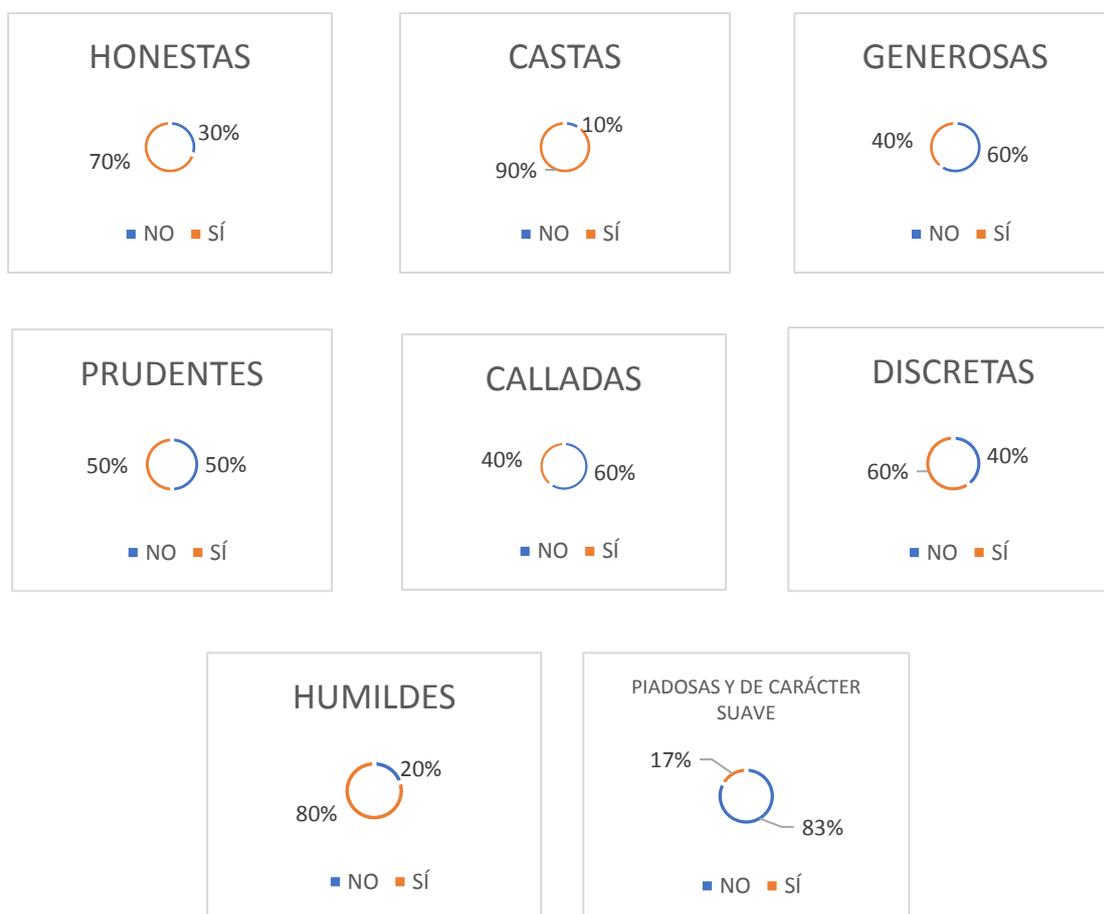


En las cinco obras de Tirso analizadas encontramos un total de 75 personajes. De estos 75, personajes, 62 son masculinos y solamente 13 son femeninos. De estas 13 mujeres, 12 son damas y una es criada. Además, solamente 10 están caracterizadas lo suficiente como para poder realizar un análisis.

En cuanto al análisis de las mujeres con respecto a las características proporcionadas por fray Luis en *La perfecta casada*, los resultados son los siguientes:

		CARACTERÍSTICAS								
	Personaje	Dama o criada	Honesta	Casta	Generosa	Callada	Humilde	Prudente	Discreta	Piadosa y de carácter suave
1	Doña Juana	dama	-	-	-	-	+	-	-	-
2	Doña Inés	dama	-	+	+	-	+	+	+	-
3	Doña Clara	dama	+	+	-	+	+	+	+	+
4	María de Molina	dama	+	+	+	+	+	+	+	+
5	Doña Marta	dama	-	+	-	-	+	-	-	-
6	Doña Lucía	dama	+	+	+	+	+	+	+	+
7	Sirena	dama	-	+	-	-	-	-	-	-
8	Narcisa	dama	-	+	-	-	+	+	+	-
9	Doña Magdalena	dama	-	+	+	+	+	-	+	+
10	Doña Ángela	dama	-	+	-	-	-	-	-	-

De esta tabla surge los siguientes porcentajes:



A grandes rasgos, Tirso tiene una presencia mínima de personajes femeninos en sus obras y sus personajes, igual que los de Lope, son “trasgresores”, siempre dentro de unos límites. Parece que cuando intentan salir de estos límites, lo hacen mediante engaños y enredos, que no las dejan tan mal paradas como a las damas de Lope: el 70% son honestas, el 60% generosas, el 80% humildes y el 60% discretas. Se puede pensar que Tirso las traza con una pluma más afectiva.

El porcentaje que más llama la atención es el de castidad, un 90% de las damas creadas por Tirso de Molina son damas castas, y las que no lo son, van en busca de la venganza de su honor (don Gil).

El personaje más destacado es, sin ninguna duda, la reina María de Molina. Tirso creó una protagonista femenina que ocupó un cargo de poder y lo hizo de manera ejemplar: ensalza, en algunos casos, la figura femenina y la dota de profundidad psicológica. Sin embargo, en los casos restantes, para conseguir sus objetivos, las protagonistas recurren

a “armas” que les son propias, según la época. Por ejemplo, Marta recurre a la religión, terreno conocido en la época por ser ocupado por la mujer, para poder salir de su matrimonio, y Sirena y Magdalena recurren al fingimiento y al engaño. La época y la sociedad influyen en la caracterización de estos personajes.

3.3. Dramaturgas

3.3.1. *La traición en la amistad*, de María de Zayas

María de Zayas es conocida, sobre todo, por su faceta de novelista. Sus dos colecciones de novelas cortas son, después de las de Cervantes, las más importantes dentro del género de la novela corta del Siglo de Oro. A pesar de que se la recuerda solo como novelista, fue poetisa y también dramaturga. De su obra teatral se conserva una única comedia, *La traición en la amistad*, tal vez la única que escribió. Destaca de María de Zayas su libertad a la hora de escribir: crea un mundo lleno de violencias, muertes y venganzas unido a un humor socarrón.

La presente comedia, *La traición en la amistad*, no vio la luz hasta 1903 cuando fue publicada por Serrano y Sanz a partir de un manuscrito de mediados del siglo XVII (escrito antes de 1633). Fue una obra inédita en su época.

La acción gira en torno a Liseo y Fenisa, dos conquistadores de distinto sexo. Liseo goza de los favores de Laura; sin embargo, la abandona por Marcia. Marcia, amiga de Fenisa, le enseña el retrato de Liseo a esta. Fenisa, que es una incorregible seductora, renuncia a la amistad de Marcia para conseguir a Liseo, al mismo tiempo que enamora a don Juan y a Lauro.

Liseo, por su parte, a pesar de que corteja a Fenisa, sigue solicitando a Marcia. Esta última, tras enterarse del deshonor de Laura, se arrepiente y le promete que le devolverá a Liseo. A este plan se suma Belisa, que tiene cuentas con Fenisa por haberle quitado a don Juan. Usando el ingenio, Marcia, Laura y Belisa logran que Liseo se comprometa mediante un papel con Laura y este, como caballero que es, cumple con su obligación. Al final, Fenisa queda sola, despreciada por todos sus antiguos amantes.

PERSONAJES EN LA <i>TRAICIÓN EN LA AMISTAD</i>		
PERSONAJES FEMENINOS		PERSONAJES MASCULINOS
DAMAS	CRIADAS	8
4	1	

En la obra aparecen cinco personajes femeninos: cuatro damas, Fenisa, Marcia, Laura, Belisa y una criada, Lucía. Se analizarán las tres damas protagonistas del principal enredo

amoroso, pues la importancia de la trama recae en ellas y están por ende plenamente caracterizadas: Fenisa, Marcia y Laura.

3.3.1.1.Fenisa

Fenisa es un personaje inédito en su época. Es seductora, lujuriosa, caprichosa, libertina, sin prejuicios, y tan apasionada que lleva hasta el extremo sus sentimientos. Le gustan toda clase de hombres, y quiere que todos la quieran: *“a todos cuanto quiero yo me inclino / los quiero, los estimo y los adoro; / a los feos, hermosos, mozos, viejos, / ricos y pobres, sólo por ser hombres* [ZAYAS, 1994: 150]. Como podemos observar, no se somete a las convenciones de la comedia nueva, género codificado y conservador.

La naturaleza de Fenisa es pasional, como bien lo irá demostrando al largo de la obra. Cuando queda prendada de Liseo por un retrato que le muestra Marcia, su amiga, no duda entre la amistad y el amor: intentará engañar a su amiga para que deje a Liseo y corresponda a Gerardo, un hombre que la corteja, incluso le propondrá que tenga relaciones con Liseo, pero que se acabe casando con Gerardo. Que esta sugerencia venga de parte de una dama es inusual, ya que este comportamiento ruin e indecoroso era propio de los hombres. Estos rasgos de la personalidad de Fenisa la convierten en un personaje inédito y destacado: un auténtico “don Juan”.

Fenisa no finge amar a todos los hombres, sino que hace de su prioridad en la vida amar y ser amada por todos. No le importan ni las normas sociales, ni el decoro ni el honor. No es desleal solamente con los hombres, a los que engaña continuamente, sino que lo será también con sus supuestas amigas: traiciona a Marcia, seduciendo a Liseo, y también a Belisa, enamorando a don Juan, su pretendiente.

La actitud de Fenisa es liviana, ama descontrolablemente a todo hombre que se le cruza en el camino. Es amante de diversos: Liseo, don Juan y Lauro se encuentran entre ellos. Se enorgullece de su actitud y afirma, en reiteradas ocasiones, amar a todos los hombres por igual.

María de Zayas creó, en Fenisa, la figura femenina del mítico don Juan: engaña a todos los hombres, como ellos, reiteradamente, burlan a las mujeres y las abandonan. Sin embargo, la diferencia entre esta y su equivalente masculino es que ella ama a todos sus amantes, siente celos por ellos y lucha por su amor; sin embargo, don Juan burla a las mujeres y las abandona.

Los galanes de la obra la asemejan a diversas figuras mitológicas. Las más importantes semejanzas son con las sirenas y con Medea: las sirenas son seres conocidos por embaucar y embrujar a los marineros y llevarlos al naufragio, igual que Fenisa seduce a los hombres y los burla, y Medea es un arquetipo de bruja y hechicera, contraria el prototipo ideal de la época, igual que nuestra protagonista.

Fenisa emplea el ingenio para conseguir sus objetivos amorosos. Por ejemplo, en el primer acto, finge explotar en celos por don Juan y le dice que, como castigo, pretenderá a Liseo. De esta manera, puede intentar seducir a Liseo sin tener que renunciar a don Juan.

Al final de la obra, exigido por los cánones de la época, Fenisa quedará sola, Marcia, Belisa y Laura toman de esposos a Gerardo, don Juan y Liseo respectivamente, pero ella no. Se puede pensar que esta soledad es un castigo divino, en parte por su comportamiento libertino; sin embargo, el título de la obra deja claro que será castigada simplemente por haber *traicionado la amistad*. No parece ser que Zayas la quiera castigar por ser una seductora, si no por robar el enamorado de sus amigas.

3.3.1.2. Marcia

Marcia es una dama que, a pesar de que al principio de la obra se caracteriza por su poco interés en amar a un hombre, no tarda en enamorarse de Liseo y abandonar la razón para dejarse guiar por sus sentimientos (aunque el predominio de los sentimientos no durará mucho).

Marcia tiene dos objetivos marcados en la obra: el primero es conseguir el amor de Liseo y, el segundo, es vengarse de la que fue su amiga. Para el primer objetivo, estará motivada por el amor y, para el segundo, por la venganza.

Marcia renunciará, rápidamente, a su primer objetivo, al enterarse de la ofensa de Liseo a Laura. Para Marcia, es más importante la amistad y el honor de una mujer que su amor por Liseo. Esta determinación la llevará a intentar cumplir su segundo objetivo: vengarse de Fenisa por haber *traicionado la amistad* de ambas (y la de Belisa), y de Liseo, obligándole a cumplir su palabra.

Marcia forma un grupo de damas, junto a Laura y Belisa, y se erigirá como la líder, hecho que la convertirá en el motor de la acción teatral. Ella lleva la iniciativa y trama el engaño que obligará a Liseo a casarse con Laura y cumplir, así, su palabra de

matrimonio. Encontrará su mayor apoyo en Belisa, que está furiosa con Fenisa por haberle robado a don Juan.

Marcia encarna el papel de “mujer varonil”, personaje típico de las comedias áureas: suelen ser mujeres que se disfrazan de hombres para restaurar su honor. La “mujer varonil” es osada, inteligente, valiente, y constante, atributos específicos de los hombres que poseían algunas mujeres. Marcia no necesita disfrazarse de hombre para vengar el agravio de su amiga y restaurar el honor y el orden al final de la obra (este privilegio le correspondía a la figura del rey).

Gerardo se queja durante toda la obra de los desdenes de Marcia, pero no es capaz de emprender ninguna acción para conquistarla. Es Marcia la que, tomando la iniciativa, le pedirá matrimonio, ya que valora la constancia de su enamorado frente a la inestabilidad emocional que la rodea. Es la fidelidad y la firmeza de Gerardo lo que hace que Marcia lo escoja, y no la pasión.

3.3.1.3. Laura

Laura es la dama burlada por Liseo. Incapaz de resistir a la subyugadora fuerza del amor, se involucra pasionalmente con Liseo, que le promete palabra de matrimonio. Sin embargo, a pesar de dar signos de amarla, el hastío que este empieza a sentir hacia ella borra su sentido del deber y la abandona para dedicarse a Marcia y entretenerse con Fenisa. Es así como el objetivo de Laura de casarse con Liseo se ve obstaculizado por Marcia y Fenisa, sus sucesoras en el corazón del galán. Por ello, Laura acudirá a Marcia y le confesará su agravio. Esta última, como ya sabemos, renunciará a Liseo y aceptará ayudarla. Hay, a lo largo de la obra, un continuo contraste entre la debilidad de Laura y la determinación y valentía de Marcia.

Laura, joven y huérfana, permite que se aprovechen de ella, y cuando lo hacen, es demasiado débil como para restaurar su propio honor. A pesar de estar respaldada por Marcia, no es hasta llegar al último acto cuando Laura se atreve a enfrentarse a Liseo, e incluso entonces lo hace amparándose en un disfraz.

El ingenioso plan de Marcia culmina con Liseo firmando un papel aceptando casarse con Laura. Cuando, al final de la obra, Liseo pide la mano de Marcia, Laura entra dignamente en escena con el papel y reclama su matrimonio. Laura servirá de castigo a

Liseo por actuar de don Juan y burlar mujeres. Liseo cumple su palabra de matrimonio con Laura y restaura el honor de la dama: el burlador es burlado.

3.3.2. *La firmeza en el ausencia*

Leonor de la Cueva y Silva no publicó ninguna obra en vida. Se conservan manuscritos de una colección de poemas y de una comedia, *La firmeza en el ausencia*, ambas sin fecha de escritura. Estas obras permanecieron inéditas hasta nuestro siglo, en que fueron publicados por Serrano y Sanz.

La protagonista de la comedia, Armesinda, está enamorada de don Juan, quien le corresponde sentimentalmente desde hace años. El rey Filiberto, enamorado de Armesinda, decide enviar a su rival a la guerra con los franceses para tener camino libre al corazón de la protagonista. A pesar de que el rey se encarga de que la dama no reciba las cartas de su amado y de que le llegue noticia de su matrimonio con una bella francesa, Armesinda sigue fiel a su amor. Incluso cuando le llega falsa noticia de la muerte de don Juan, Armesinda, en vez de ceder y aceptar el amor del rey, decide entrar en un convento. Es entonces cuando llega don Juan, victorioso de la guerra, y el rey se ve obligado a casarlos, arrepentido de su comportamiento.

PERSONAJES EN LA FIRMEZA EN EL AUSENCIA		
PERSONAJES FEMENINOS		PERSONAJES MASCULINOS
DAMAS	CRIADAS	6 ²⁴
2	1	

En la obra aparecen tres personajes femeninos, dos damas, Armesinda y la Infanta Celidaura, hermana del rey, y la criada de Armesinda, Leonor. Solamente es de interés el análisis de la protagonista, pues la infanta Celidaura, y sus continuos desprecios hacia la protagonista por ser firme en su promesa y no aceptar al rey, sirven para acrecentar el honor de Armesinda y poco más.

3.3.2.1. Armesinda

Leonor de la Cueva crea una protagonista decorosa, casta, fiel y discreta, que resulta un modelo de conducta y una réplica a la opinión general en la época de que las mujeres son mudables y débiles de carácter: ella es “firme”, como muy bien indica el título la obra.

²⁴ Hay cinco personajes oficiales con nombres y el sexto son los soldados.

El rey Filiberto, movido por los celos, ordena a don Juan, amado de Armesinda, ir a la guerra. Antes de partir, esta le promete que permanecerá firme como una roca y que no sucumbirá a los ataques del rey: “*Esta ausencia lo ha de ser / y he de amar hasta morir / porque se pueda decir / que hay firma alguna mujer*” [CUEVA, 1994: 53].

Durante toda la obra, los protagonistas del “triángulo amoroso” mantendrán la misma situación: Armesinda resiste a las insinuaciones del rey, Filiberto sigue intentando seducir a Armesinda y don Juan duda de la fidelidad de Armesinda pues, a pesar de saber de su firmeza, él está lejos, el competidor es un rey y, además, su amada es mujer, famosas por ser mudables.

La idea de que las mujeres son mudables e inconstantes hará a don Juan dudoso de su amada y le darán al rey esperanzas de ser correspondido en cualquier momento. En un diálogo con Armesinda, este último le dice que el tiempo todo lo muda, ella le contesta que en ella esa regla es nula, y él le dice que no lo es, teniendo en cuenta que es *mujer*.

El monarca intentará conseguir a Armesinda mediante diferentes engaños. En primer lugar, la hará pensar que don Juan se ha casado con otra mujer. A pesar de que la protagonista tiene “*ansias, tormentos, enojos, iras, vergüenzas, ...*” se mantiene firme en su amor y fidelidad. Dice que, a pesar de que su mudanza le puede ganar “*el ser de Nápoles reina*”, no se rendirá. A la ausencia de don Juan y a los ataques del rey se le suma la supuesta infidelidad de su amado, pero Armesinda se mantendrá firme.

En segundo lugar, el rey acudirá a su habitación de noche para forzarla; sin embargo, la protagonista lo desdeñará hablando en sueños con don Juan, afirmando, una vez más, su firmeza.

Y, en tercer lugar, el rey la hace creer que don Juan ha muerto en la guerra. Ante esta noticia, Armesinda se mantiene firme en sus rechazos hacia el monarca y le pide permiso para entrar en un convento. Filiberto se niega e intenta coger su mano. Esta escena violenta se ve interrumpida por don Juan.

El rey, tras ver un retrato de Blanca, infanta francesa, la que será su futura mujer, le dice a don Juan que le cumplirá cualquier deseo. El galán pide la mano de Armesinda y el rey se la otorga. Es así como la protagonista, tras haberse mantenido firme por más de un año, logra casarse con su amado.

Resistir, a pesar de la soledad, la infidelidad de su amado y el estar desprovista de figuras paternas, ensalzan la figura de Armesinda y la hacen honorable, fuerte y digna de admiración.

3.3.3. *El conde Partinuplés*

Ana Caro Mallén de Soto, autora de la presente comedia y de la comedia *Valor, agravio y mujer*, fue considerada no solo una aficionada a las letras, sino una escritora profesional muy celebrada en su época (cobraba por su trabajo y le encargaban obras entidades importantes).

El conde Partinuplés se publica en 1653 en el *Laurel de Comedias de diferentes autores*, de Diego de Balbuena. Es la última noticia que tenemos de su autora, por lo tanto, *Valor agravio y mujer* carece de fecha de publicación.

A la protagonista de la obra, Rosaura, emperatriz de Constantinopla, le auguraron las estrellas que sería engañada por el hombre que le diese palabra de esposo. Es por esto que se niega a casarse; sin embargo, se ve obligada a hacerlo por la presión de su pueblo. Su requisito es conocer a los pretendientes con tiempo, para probar su firmeza y su constancia. Los pretendientes son Federico de Polonia, Eduardo de Escocia y Roberto de Transilvania. Pero Rosaura prefiere al conde Partinuplés, heredero de Francia y prometido de Lisbela.

Gracias a la intervención de su prima Aldora, Rosaura consigue visitar todas las noches al conde en un castillo encantado con la condición de que él no trate de saber quién es. El conde se enamora perdidamente de la dama y una noche, mientras esta dormía, no se puede resistir y descubre su rostro, rompiendo así su palabra. Rosaura, furiosa, lo expulsa del castillo y manda matarlo. El conde es salvado por Aldora, que lo manda presentarse como caballero desconocido en el torneo donde se decidirá el esposo de la emperatriz.

El padre de Lisbella, prometida del conde, ha muerto, y esta va en busca del conde para que ocupe el cargo de rey de Francia. Lisbella le ofrece la corona de Francia; sin embargo, este la rechaza en favor del amor de Rosaura.

Rosaura, convencida ya del amor y de la firmeza del conde, lo acepta como marido. La obra acaba con otros tres matrimonios: Lisbella y Roberto de Transilvania, Aldora y Eduardo de Escocia y Federico de Polonia y una hermana de Roberto.

PERSONAJES EN <i>EL CONDE PARTINUPLÉS</i>		
PERSONAJES FEMENINOS		PERSONAJES MASCULINOS
DAMAS	CRIADAS	12
3	1	

En la obra aparecen cuatro personajes femeninos, la emperatriz Rosaura, Lisbella, prometida del conde Partinuplés, Aldora, prima de la emperatriz y hechicera y Celia, criada. Las figuras de interés para el análisis son Rosaura, Lisbella y Aldora.

3.3.3.1. Rosaura

Ana Caro nos presenta, en esta obra, a una gobernante poco convencional. La emperatriz de Constantinopla se caracteriza, sobre todo, por su fortaleza y por su capacidad de regir y proteger su reino. Es valiente, según demuestran sus propias palabras cuando piensa que están atacando su reino, y “*cuerta*” y “*hermosa*”, según sus vasallos. Por lo tanto, a través de tan solo la primera descripción que se hace de ella, se puede afirmar que Rosaura cumple un ideal, es una emperatriz modelo: gallarda, sabia y hermosa.

Rosaura es también una dama esquivada, una dama que no quiere casarse; sin embargo, Ana Caro le da un motivo lícito para no querer hacerlo: le preocupan su vida y su imperio, pues estaba escrito en su destino que un hombre, tras darle palabra de matrimonio, pondría en riesgo la vida de ella y su corona.

A pesar de ser la máxima figura de poder, Rosaura se ve obligada, por su pueblo, a elegir un rey, ya que está “incompleta” sin un marido. Sus súbditos le proporcionan tres pretendientes dignos. Eduardo, el escocés, es sabio, Roberto, el transilvano, es valiente y Federico, el polaco, es galán. Sin embargo, esto no satisface a la reina, pues ella encarna todas sus cualidades, mientras que ellos solo poseen una de las suyas.

Rosaura escogerá al conde Partinuplés, heredero de Francia, el único que no es inferior a ella, según Aldora, y el único que está prometido. Los motivos de la reina son los celos y la envidia de que pertenezca a otra, igual que Diana en *El perro del hortelano*. El matrimonio no es un camino elegido por ella; por lo tanto, lo convertirá en un juego.

En el tiempo que pasa con el conde Partinuplés en el castillo encantado, Rosaura se niega a mostrarle la cara, pero le atrae hacia ella con diferentes estrategias: canta, le cita a reuniones en la oscuridad... El conde llegará a la conclusión de que la mujer del retrato, que le cautivó nada más verla, la mujer disfrazada, la voz cantante y la mujer con la que se encuentra en la oscuridad, son la misma persona, y se enamorará incluso más.

El conde la traiciona cuando mira su cara dormida. La emperatriz, manda matarle; sin embargo, Aldora le salva y le dice, utilizando su magia, que deberá participar en un torneo para recuperar el amor de Rosaura. Se crea, entonces, en la pareja Rosaura-Conde, un paralelismo con el mito de Psique-Cupido. Sin embargo, es el Conde el que sustituye a Psique, pues es él el que debe pasar las pruebas para conseguir lo que perdió.

Cuando el conde Partinuplés, tras haber ganado el torneo, rechaza el trono de Francia y a Lisbella a favor de Rosaura, esta declara con una breve frase su rendición: “*ya soy tuya*”: La emperatriz ha encontrado al hombre firme que necesita para esquivar el cumplimiento de la profecía y poder ser capaz de proteger su reino.

3.3.3.2. Lisbella

Lisbella es la prometida del conde Partinuplés, galán que la emperatriz pretende robar. Es la tercera en discordia en este triángulo amoroso, como nos tienen acostumbrados en las comedias barrocas. Es víctima de los celos de Rosaura, pues es por ellos por los que se prenda del conde Partinuplés. Por querer Rosaura mostrar su superioridad, Lisbella se acaba quedado sin su prometido.

La dama aparecerá como un personaje activo cuando, pensando que el conde está en peligro, acude a su rescate: Lisbella llega al torneo vistiendo ropa de batalla y empuñando una espada, acompañada de soldados, de quien ahora es reina, y reclamando a su primo para volver a casa y convertirlo en rey de Francia. Amenaza con destruir toda Constantinopla si no le devuelven a su prometido: “*Si me niegas a mi primo, provocada, / no he de dejar en tus reinos / ciudad, castillo ni casa / que no atropelle y destruya*” [CARO, 1997a: 161].

Lisbella no actúa por pasión ni por amor, deja claro que su motivación es política: el conde Partinuplés es el heredero del rey de Francia y tiene que volver para cumplir su deber.

Cuando el caballero desconocido que gana el torneo resulta ser el conde, Lisbella le ofrece el trono y volver a casa con ella. Tras ser rechazada, el conde le ofrece Francia y a Roberto como prometido, y la dama no tarda en aceptarlos.

3.3.3.3. Aldora

Aldora es la prima de Rosaura, una hechicera de grandes poderes. Es debido a sus maquinaciones que Rosaura acaba eligiendo al conde Partinuplés y desechando a los otros tres pretendientes pues, tras haberlos observado mediante un espejo, Aldora llega a la conclusión de que no son dignos de la emperatriz.

Es Aldora también la culpable de que el conde participase en el torneo. Cuando Rosaura, furiosa por la traición de su amado, lo mande matar, Aldora lo salva. La emperatriz tenía serios motivos para querer muerto a su amante: no quería que se cumpliese la profecía, pues era para ella más importante el reinado que el amor. Aldora no solo le salva sino que, usando su magia, le convence para que participe en el torneo como un caballero desconocido y, además, le transporta allí.

Aldora es la persona a la que Rosaura acude cuando no sabe cómo actuar. Incluso cuando Lisbella se presenta en el torneo, furiosa y respaldada por soldados, Rosaura le pregunta a su prima su opinión y esta le aconseja satisfacer a la nueva reina.

Es Aldora pues, una figura importante en la obra teatral ya que, aparte de ser la consejera de la protagonista, su magia y sus maquinaciones dan pie al desarrollo del enredo.

3.3.4. *Valor, agravio y mujer*

Como se ha mencionado, esta comedia escrita por Ana Caro, carece de fecha de publicación. En ella, Estela, condesa, y Lisarda, su prima, se ven sorprendidas por una tormenta y atacadas por unos bandidos en un bosque de Flandes. Son rescatadas por don Juan de Córdoba, un caballero recién llegado de España que huía de un compromiso con una dama sevillana a la que sedujo. Al lugar llegan también el Príncipe Ludovico y don Fernando de Ribera, que reciben amablemente a don Juan.

La dama seducida es doña Leonor de Ribera, hermana de don Fernando, que ha seguido al seductor decidida a recuperar su honor. Leonor se viste de hombre y se transforma en Leonardo Ponce de León, primo de ella misma y de don Fernando. Con su

doble personalidad Leonor empieza a ejecutar su plan: evitar el compromiso de don Juan con Estela, enamorando a la condesa con su traje de hombre. Incluso reta a duelo a don Juan. El enredo se revela cuando don Fernando descubre que la dama que don Juan ha burlado es su propia hermana. La única solución que encuentra es la de matarse. Sin embargo, Leonor ha conseguido que don Juan declare que la ama, así que se quita su máscara de hombre y la comedia acaba con bodas múltiples: don Juan y doña Leonor, don Fernando y Estela, Ludovico y Lisarda y Ribete y Flora.

PERSONAJES EN VALOR, AGRAVIO Y MUJER		
PERSONAJES FEMENINOS		PERSONAJES MASCULINOS
DAMAS	CRIADAS	10
3	1	

En la obra aparecen cuatro personajes femeninos, tres damas y una criada. Las tres damas son doña Leonor de Ribera, Estela y Lisarda y la criada es Flora. Los personajes que resultan de interés para el análisis son

Leonor y Estela. Lisarda acaba casada con el Príncipe Ludovico, cuando este acepta haber perdido a Estela, y Flora se casa con Ribete.

3.3.4.1. Leonor

Leonor cumple con el esquema de dama burlada que se disfraza de varón para perseguir al traidor que la deshonoró. Este recurso está presente en muchas comedias áureas, como es el caso de la comedia creada por Tirso de Molina, *Don Gil de las calzas verdes*.

Leonor, víctima de don Juan, explica en un diálogo con su criado sus intenciones: “Ya, pues, me determiné, / y atrevida pasé el mar. / O he de morir o acabar / la empresa que comencé” [CARO, 1997b: 167-168]. La empresa que comenzó es vengarse de “aquel perjurio” y lograr que don Juan cumpla la promesa de matrimonio que le hizo. Leonor hará una interesante reflexión sobre la pasión: la pasión la llevó a la deshonra y, por eso, ahora será la razón la que le recuperará el honor y regirá sus actos.

Leonor es huérfana de padres; por lo tanto, debe tomar las riendas y recuperar su honor ella misma. Doña Leonor busca a su hermano, don Fernando, para que le de amparo, “privanza”, para poder llevar a cabo su venganza, y no para que le recupere el honor él mismo. Leonor urde un plan perfectamente trazado: va con una carta y pruebas para que don Fernando crea que es sobrino de su tío, que tuvo que huir de la ira de un

marqués que pretendía a su dama y quería vengarse de Leonor/Leonardo. Consigue que don Fernando la reconozca como un caballero y un igual y le ofrezca resguardo.

Leonor tenía un plan fríamente calculado; sin embargo, su seguridad se ve atacada cuando don Fernando le habla de un tal don Juan de Córdoba, que se encuentra en castillo, que ama a Estela y que huye de “una dama de Sevilla / a quien gozó con cautela”. Cuando además se entera de que Estela le corresponde, pierde totalmente el control y abandona su plan inicial. Ya no quiere conseguir que don Juan la tome de esposa, quiere vengarse cruelmente de él, y lo hará aferrándose a la razón y al autocontrol.

Su venganza se inicia enamorando a Estela, que no tarda en caer perdidamente enamorada de “Leonardo” tras cortejarla este. Para llevar a cabo la segunda parte de la venganza, Leonor engaña al príncipe Ludovico para que vaya a hablar con Estela, fingiendo ser Leonardo. Leonor, que tiene las llaves de la habitación contigua a la de Estela y le pide a su criado que la espere con un vestido suyo, pretende matar a don Juan, huir vestida de Leonor e inculpar a Ludovico, ya que se encontrará en el mismo lugar del crimen hablando con Estela.

Don Juan intentará evitar la confrontación (contraste entre la valentía de Leonor y la cobardía de Juan) hasta que Leonor le pide expresamente que saque la espada. Cuando los dos se están enfrentando, llega Ludovico, que pretende aprovechar la ocasión y matar a su rival; sin embargo, Leonor se lo impide, alegando “*¡No quise que nadie / tuviese parte en la gloria / que ya espero con vengarme!*” [CARO, 1997b: 181].

Leonor, que no ha podido matar a don Juan, intentará desengañarlo. En una conversación con don Juan pretendiendo ser Estela le reclama el haber deshonrado a doña Leonor de Sevilla y haberse fugado, y le exige que vuelva a España: “*Volved, volved a España, / que no es honrosa hazaña / burlar una mujer ilustre y noble*” [CARO, 1997b: 183]. Cuando este se niega y escenas más adelante le pide a “Leonardo” que deje de pretender a Estela, esta le dice que no le interesa la condesa y le muestra un retrato de ella misma, diciendo que es la dama a la que ama.

El plan de Leonor ha funcionado: la fiera de los celos se ha despertado en don Juan. “Leonardo” le dice que pretende casarse con Leonor, pero antes tiene que encontrar al hombre que la ha agraviado y matarle. Los celos de don Juan estallan cuando Leonardo insinúa que ha recibido más que abrazos por parte de la dama. Reconoce entonces que

fue suya, que la vuelve a amar y que si no le hubiese “ofendido” estando con otro hombre, la tomaría de esposa.

En el enfrentamiento final entre “Leonardo” y don Juan aparece don Fernando, al que Leonardo le cuenta la historia de cómo don Juan deshonoró a su hermana Leonor y cómo él la ama y quiere casarse con ella. Don Juan dice que también la ama, aunque no pueda casarse con ella porque le ha “engañado”. El único remedio que encuentra don Fernando es que se maten todos.

Leonor, al ver que don Juan la ama, descubre su verdadera identidad y resuelve todo el enredo. “*Leonardo fui, mas ya vuelvo / a ser Leonor. ¿Me querrás?*” [CARO, 1997b: 194], pregunta. “*Te adoraré*”, responde don Juan. Y es así como Leonor, tras haber perseguido al culpable de su deshonor, logra que la tome de esposa.

3.3.4.2. Estela

Al contrario que Leonor, Estela es la típica dama de la comedia de enredo. Es joven, bella y de buen estatus social. Cuando es salvada por don Juan, en el primer acto, parece que se inclinará hacia este caballero; sin embargo, cuando conoce a “Leonardo” no duda en mudar su favor al “Adonis galán” y despreciar a don Juan, su salvador. Esta mudanza de Estela rompe su compromiso con don Juan.

A lo largo de la obra, Estela es pretendida por cuatro galanes: Juan, que está decidido en hacerla su esposa; el príncipe Ludovico, que piensa que es el único en el que Estela debe empelar “su riqueza y su hermosura” y la corteja hasta al final de la obra, cuando al verla casada con don Fernando, no ve más remedio que renunciar y tomar de esposa a Lisarda; don Fernando y Leandro, cuyos motivos ocultos ya conocemos.

Cuando se descubre el enredo, Estela, lejos de sentirse engañada por Leonor, le dice que tiene una hermana en ella y muda su favor a don Fernando, al que gustosamente le ofrece su mano en matrimonio.

3.3.5. *El muerto disimulado*

La autora de la presente comedia es Ángela de Azevedo, dama con fama de ingeniosa, discreta y hermosa. Publicó, aparte de *El muerto disimulado*, dos comedias más, ambas sin fecha, sin lugar de edición y sin nombre de editor. Sin embargo, tras el

análisis de las comedias, se deduce que fueron escritas a finales de los años 30 y principios de los 40 del siglo XVII.

La protagonista de *El muerto disimulado*, Jacinta, sospecha que su amado, que había partido con la armada del Duque de Saboya, fue asesinado por su amigo, don Alvaro de Gamboa²⁵, por celos de ella. Así que, para descubrir al asesino, esta acepta que don Alvaro la corteje.

Lisarda, hermana de Clarindo, llega a la ciudad disfrazada de hombre con la intención de descubrir al asesino de su hermano. Entabla amistad con don Alvaro, que le confiesa que mató a Clarindo para conseguir el amor de Jacinta. Lisarda, que ya se encontraba enamorada del caballero, acepta declararse culpable del asesinato de Clarindo. Clarindo vuelve a casa disfrazado de Clara, una muchacha seducida por don Alvaro. Cuando este va a casa de Jacinta para pedirle palabra de matrimonio, se encuentra con Clara, que resulta ser Clarindo, y con Lisarda, un amigo que resulta ser una mujer enamorada de él. Lisarda consigue el perdón para don Alvaro y la comedia acaba con dos bodas: Clarindo/Jacinta y don Alvaro/Lisarda.

PERSONAJES EN <i>EL MUERTO DISIMULADO</i>		
PERSONAJES FEMENINOS		PERSONAJES MASCULINOS
DAMAS	CRIADAS	5
3	2	

En la obra aparecen cinco personajes femeninos, tres damas y dos criadas²⁶. Las tres damas son Jacinta, Lisarda y doña Beatriz de Gamboa, hermana de don Alvaro, y las criadas son Hipólita y Dorotea, criadas de doña Beatriz y Jacinta, respectivamente. Sin embargo, el interés y la trama recaen en Jacinta y Lisarda, y es por este motivo por el que son los personajes elegidos para el análisis.

3.3.5.1. Jacinta

La obra empieza con don Rodrigo, padre de Jacinta, amenazando con matarla si no tomaba marido. El anciano le dice que incluso puede escoger su propio marido, “*privilegio no pequeño*” según sus propias palabras, sin embargo, “*Jacinta ha de casar / o Jacinta ha de morir*” [AZEVEDO, 1997: 92]. Después de que el padre saliese de escena, Jacinta le explica a su criada, Dorotea, que se niega a casarse porque le dio palabra

²⁵ Se respeta la versión original del nombre en la obra, sin acento.

²⁶ Aparecen más criadas, sin embargo, no hablan en la obra.

de matrimonio a Clarindo, un soldado que fue a la guerra. Incluso las recientes noticias de su muerte no hacen a Jacinta romper su promesa.

Jacinta recibe de don Alvaro, su pretendiente, una carta que la “fastidia y enfada”. Se siente disgustada por su atención, y más cuando la invade la sospecha de que don Alvaro ha podido matar a Clarindo. A pesar de sentir repugnancia por el pretendiente, Jacinta le acepta con la condición de que le proporcione el nombre del homicida de su amado.

Cuando Jacinta conoce a Clara, que no es nada más ni nada menos que Clarindo disfrazado de mujer, la entristece su semblanza al amado que ha perdido; sin embargo, cuando “Clara” le explica que ha venido persiguiendo a un tal don Alvaro que la ha deshonrado, Jacinta encuentra la información muy útil.

Entretanto, don Alvaro le pide la mano de Jacinta a don Rodrigo, con la condición de desvelar el asesino de Clarindo. Jacinta urde entonces su plan: si don Alvaro admite la culpa, le matará con sus propias manos para vengar la muerte de su amado y, en caso de que dé el nombre de otro culpable, no lo aceptará en matrimonio, pues ya le prometió casamiento a otra muchacha. Además, en caso de que su padre le obligue a casarse con don Alvaro, prefiere morir antes de aceptar al asesino de su amado: “*si mi padre / me obliga a casar a mí / con don Alvaro, que tomo / por más suave el morir*” [AZEVEDO, 1997: 127].

En la escena final, Clarindo destapa su identidad y toma por mujer a Jacinta, quien le ha sido fiel y se ha mantenido firme. De esta manera, la fidelidad, la firmeza y la valentía de Jacinta se ven recompensadas.

3.3.5.2. Lisarda

Lisarda llega a Lisboa tras perder a su padre por el dolor de la noticia de la muerte de su hermano. La dama llega asumiendo una nueva identidad: disfrazada de hombre, con el nombre de Lisardo, pretende descubrir al asesino de su hermano y vengar tanto la muerte de este, como la de su padre. “*Yo misma / cogiéndole con mis brazos, / le he de hacer víctima horrible / para ejemplo de tiranos*” [AZEVEDO, 1997: 98].

Lisarda viene buscando a don Alvaro, “buen amigo” de su hermano Clarindo. Tras, valientemente, interferir en el duelo que este estaba teniendo, don Alvaro enfurece

y levanta su espada contra Lisarda/Lisardo. Tras un pequeño enfrentamiento, Lisarda se las arregla para desarmar a don Alvaro y, perdonándole la vida, entablan amistad.

Don Alvaro recibe la letra de Jacinta y le confiesa a Lisarda el crimen que cometió. A pesar del fuerte desengaño que siente, Lisarda no puede matarle, pues se ha enamorado de él. Como resultado de su amor, Lisarda acepta declararse culpable ante Jacinta de la muerte de Clarindo, planeando descubrir su identidad y declarar su amor para impedir su matrimonio.

Cuando Clarindo aclara su historia, Lisarda, en un remarcable monólogo confiesa los motivos detrás de su disfraz: tras morir su hermano y su padre, viéndose sola, sin otro hombre que vengase su agravio, y siendo mujer, el sexo “*más flaco*”, en traje de hombre fue a vengarse ella misma. La situación se enredó cuando encontró amor en don Alvaro, el autor de su agravio, así que le pide a su hermano que lo perdone, pues ella le ama y es por la supuesta muerte de Clarindo que se encuentra en esta situación.

Clarindo autoriza el matrimonio de Lisarda y don Alvaro y la dama tiene su final feliz: su hermano está vivo y ha podido casarse con el hombre que ama.

3.3.6. Resultados

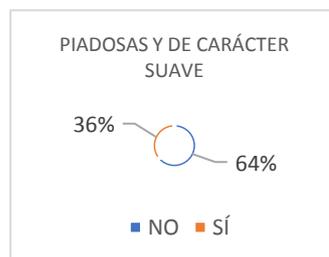
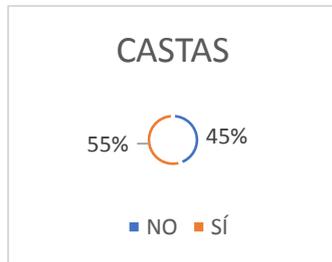


En las cinco obras, escritas por cuatro dramaturgas, encontramos un total de 62 personajes, de los cuales, 41 son hombres y 21 son mujeres. De estas mujeres, solamente 6 son criadas (29%) mientras 15 (71%) son damas. Y de estas, 11 están perfiladas y son de interés para nuestro análisis (todas damas).

En relación a este análisis, el cuadro sobre el cumplimiento o incumplimiento de las ocho características proporcionadas por fray Luis es el siguiente:

		CARACTERÍSTICAS								
	Personaje	Dama o criada	Honesta	Casta	Generosa	Callada	Humilde	Prudente	Discreta	Piadosa y de carácter suave
1	Fenicia	dama	-	-	-	-	-	-	-	-
2	Marcia	dama	+	+	+	-	+	+	+	-
3	Laura	dama	+	-	+	+	+	+	+	+
4	Armesinda	dama	+	+	+	-	+	+	+	+
5	Rosaura	dama	-	-	-	-	-	-	+	-
6	Lisbella	dama	+	+	+	-	+	+	+	-
7	Aldora	dama	-	+	+	-	+	-	+	+
8	Leonor	dama	-	-	-	-	+	-	+	-
9	Estela	dama	+	+	+	+	+	+	+	+
10	Jacinta	dama	-	-	+	-	+	-	+	-
11	Lisarda	dama	-	+	+	-	+	-	+	-

De esta tabla surge los siguientes porcentajes:



De las estadísticas se puede deducir que los personajes femeninos creados por las dramaturgas no son personajes típicos. El 91% son discretas y otra gran mayoría son humildes. Solamente el 18% de ellas son calladas: las mujeres de estas obras son activas y luchan sus batallas, e incluso las que son pasivas y se ven arrastrados por pasiones ajenas (Armesinda), se mantienen firmes en sus decisiones.

Otro porcentaje que destaca es el 77% de ellas, que son generosas. Los dramaturgos tienen un porcentaje muy bajo de generosidad en sus obras, pues sus protagonistas suelen pelear por los hombres, mientras que estas damas son generosas y se ayudan: solidaridad femenina (véase *La traición en la amistad*).

Probablemente, el porcentaje que más llama la atención es el correspondiente a “castas”. Solamente el 55% lo son, frente a un aplastante 90% de Tirso de Molina. Lope de Vega tiene un porcentaje similar; sin embargo, los personajes femeninos que crea Lope son lujuriosos, mientras que estas mujeres han sido burladas y valientemente recuperan su honor o son mujeres ya comprometidas (a excepción de Fenisa, obviamente).

Por lo tanto, se puede deducir que, en las obras analizadas, los papeles femeninos destacan por encima de los papeles masculinos y que, las damas creadas por mujeres, -a excepción de Fenisa-, encarnan una serie de valores y virtudes que no eran propias de su sexo, y que entran en comparación con los defectos de los personajes masculinos.

4. Conclusiones

Las mujeres de la época estaban designadas a cumplir un comportamiento modélico, basado en la obediencia, la discreción, la humildad, la castidad... -las ocho características plasmadas por fray Luis de León- pues salvaguardaban el honor de la familia. Sin embargo, el teatro (y más aún el de enredo), a pesar de ser “espejo del mundo”, como decía Lope, plasmaba a protagonistas que transgredían las normas sociales, mujeres poco frecuentes en la vida real.

A pesar de que tanto Lope de Vega como Tirso de Molina plasmaron a personajes transgresores, las dramaturgas, por el mero hecho de ser mujeres, dentro de la transgresión, caracterizan a sus damas de manera diferente. Las dramaturgas crean mujeres apasionadas, que se hacen con el control de la situación. A simple vista, los dramaturgos hacen lo mismo; sin embargo, tras haber analizado detenidamente a las protagonistas creadas por ellos, se observan importantes diferencias.

- La primera observación que se puede hacer es referente al protagonismo de las mujeres

En las comedias de Lope de Vega encontramos un 77% de presencia masculina frente a un 23% de presencia femenina; en las comedias de Tirso encontramos un 83% de presencia masculina y solo un 17% de presencia femenina, y las dramaturgas tienen en su comedia una presencia femenina del 34% frente al 66% masculina. A pesar de que porcentajes son relevantes, el dato más destacado es que los dramaturgos, cuando hacen a las mujeres protagonistas de sus obras, no son realmente protagonistas máximas, y si lo son, suele ser para encarnar valores negativos.

Las comedias de Lope de Vega suelen estar protagonizadas por hombres; sin por razones obvias, las obras escogidas están protagonizadas por mujeres. La cuestión es que, a pesar de estar protagonizadas por mujeres, este protagonismo es dudoso. Laurencia, uno de los personajes más celebrados de Lope, no es la verdadera protagonista de *Fuenteovejuna*, el protagonista es el pueblo, como el propio nombre indica, y las demás mujeres que aparecen en la obra ocupan papeles embargo, insignificantes.

Cuando Lope escoge realmente a mujeres protagonistas, parece hacerlo para resaltar algún aspecto negativo de su personalidad. Véase Diana, protagonista de *El perro*

del hortelano, famosa por su inconstancia; Finea, la *dama boba* o Belisa, dama excesivamente *melindrosa*.

En cuanto a Tirso de Molina, se destaca la figura de María de Molina, protagonista de *La prudencia en la mujer*, y ejemplo de moral. Sin embargo, el resto de sus protagonistas pasan sin pena ni gloria. Marta, *la piadosa*, es vista por la crítica como un personaje hipócrita, cuya única motivación es el amor, no la reivindicación por ser forzada a casarse con un anciano; doña Magdalena está *celosa de sí misma*, algo descabellado, y Sirena emplea concienzudamente los celos para doblegar a su amante. La protagonista de *Don Gil de las calzas verdes*, por su parte, necesita en última instancia incluir a su padre en el plan para garantizar su éxito.

Las dramaturgas, realmente hacen a las mujeres máximas protagonistas de sus obras. A pesar de hacer referencia a los hombres en el título, *El conde Partinuplés* o *El muerto disumulado*, las protagonistas son ellas. Utilizan a sus personajes femeninos para reivindicar las injusticias hacia las mujeres de la época (esto se puede notar en la manera en la que construyeron a sus protagonistas y en los temas y conflictos con los que las hicieron tratar), las dotan de superioridad, las dignifican, las igualan moralmente a los hombres, muestran lo que puede lograr el apoyo femenino y les dan la posibilidad de recuperar su propio honor y la libertad *explícita* para escoger sus propios maridos.

Sin embargo, a pesar de que esto es digno de mención, la verdadera innovación de estas comedias no es que las mujeres sean protagonistas máximas, la novedad es la inversión de papeles realizada por las dramaturgas: como ya veremos, ellos son mudables y ellas son firmes; ellas son activas y ellos asumen papeles pasivos, etc.

- La segunda observación surge de las características que adjudicaron a sus personajes femeninos

Hablemos primero del cumplimiento o incumplimiento de las características “impuestas” por fray Luis de León y lo que ello conlleva.

En **honestidad**, el porcentaje más alto es el de Tirso de Molina: 70% de sus protagonistas son honestas. Las protagonistas creadas por las dramaturgas y por Lope de Vega se encuentran a un escaso 10% de diferencia, esto nos lleva a pensar que en las obras de los últimos dos, las mujeres están obligadas enfrentarse a más enredos.

En cuanto a la **castidad**, el 90% de Tirso de Molina se destaca. Lope y las dramaturgas vuelven a estar a un escaso 10% de diferencia. Merecen ser destacadas las razones por las que las mujeres creadas por estos dos últimos no son castas: en el caso de Lope, es por lujuria, la mayoría de veces; sin embargo, en el caso de las dramaturgas, suelen serlo por haber sido burladas o por ser mujeres ya comprometidas que acaban casándose con sus amados.

En **generosidad** el porcentaje más alto pertenece a las mujeres de la comedia de las dramaturgas, igual que en **discreción** y en **humildad**. Esto es una muestra de que, a pesar de que son personajes transgresores, están creados por una pluma que intenta resaltar sus virtudes. La generosidad, sobre todo, es un ejemplo de esto: mientras que en las obras de Lope y de Tirso las mujeres se pelean por los hombres, en estas comedias se ayudan (aparece la verdadera *amistad femenina* en *La traición en la amistad*).

De las tres características restantes, destaca en “**calladas**” el 82% de incumplimiento por parte de las protagonistas de las dramaturgas. Esto nos muestra que estas protagonistas luchan abiertamente en contra de las injusticias, no solamente mediante enredos (Armesinda rechaza una y otra vez al rey), y no tienen miedo, no actúan con **prudencia** (55% no).

En cuanto a la última característica, “**piadosas y de carácter suave**”, el 85% de las mujeres creadas por Lope no lo son, mientras solo es el 64% por parte de las dramaturgas: la diferencia es que en las Lope de Vega resultan ser todo lo contrario (véase la crueldad de Diana o la maldad de Belisa) mientras que en las obras de las dramaturgas, simplemente no se dejan doblegar. Tirso de Molina se encuentra en medio con un 50%.

Este último apunte nos lleva a hablar de las distintas características, aparte de las ocho de fray Luis, que les otorgan los tres puntos de vista, muy diferenciados:

Mientras Lope de Vega trata a sus protagonistas de inconstantes (Diana en *El perro del hortelano*) o de tontas (Finea en *La dama boba*), Ana Caro crea a dos protagonistas fuertes, valientes y racionales, cuyas decisiones dependen solamente de sus propios intereses, y estas no tienen nada que ver con el amor: Leonor actúa por venganza y Rosaura actúa por deber. Diana es *como el perro del hortelano*, es voluble y le falta firmeza, mientras Armesinda, la protagonista creada por Leonor de la Cueva en *La*

firmeza en la ausencia, se mantiene firme, a pesar de ser seducida una y otra vez por un rey.

Además, en las comedias femeninas las protagonistas tienen cualidades y actitudes que estaban reservadas para los hombres: en *La traición en la amistad* podemos ver que una mujer puede ser tan conquistadora como el mismo don Juan, y que existe la amistad femenina, cuyo equivalente masculino lo podemos encontrar en la amistad de César y Caros en *Celos con celos se curan*.

En las comedias femeninas, las mujeres son fuertes, valientes y perseverantes, mientras que los hombres son inconstantes, débiles y manipulables (se puede observar en *La traición en la amistad*, donde todos los hombres de la obra se dejan seducir por Fenisa).

- La tercera observación surge de la libertad explícita de las damas en las obras teatrales

A excepción de Jacinta, en *El muerto disimulado*, las otras protagonistas femeninas creadas por dramaturgas no tienen figuras paternas que les sirvieran de apoyo y se aseguraran de proteger y defender su honor. Esto era impensable en la época y es una muestra de la ausencia de autoridad masculina. El más claro ejemplo de esto es *La traición en la amistad*: no hay en la obra ningún padre, hermano u otro familiar que represente la figura de autoridad; por lo tanto, las mujeres de la obra actúan libremente. En *Valor, agravio y mujer*, Leonor es huérfana de padres y, a pesar de tener un hermano, decide vengar su deshonor por su cuenta. Armesinda, por su parte, también huérfana, decide firmemente ingresar en un convento tras recibir noticias de la muerte de su amado (ella actúa según los estándares de la sociedad).

Las dramaturgas ofrecen la oportunidad a sus personajes de restablecer el orden. Esto también lo vemos en *El perro del hortelano*, cuando Diana decide casarse con Teodoro; sin embargo, en el caso de Diana está justificado porque es la figura de poder. Y una mujer, Marcia, en *La traición en la amistad*, restablece la armonía de la obra en un ambiente en el cual los galanes y las damas se encontraban libres de cualquier figura autoritaria.

En cambio, en el universo creado por los dramaturgos, las mujeres se ven limitadas por las figuras de autoridad, que siempre suelen ser figuras masculinas. Doña

Juana, una de las protagonistas más famosas de Tirso de Molina, a pesar de decidir vengar su deshonor por ella misma, al final de la obra, necesita involucrar a su padre en el plan para que este funcione. Diana es la máxima autoridad en su obra de teatro, sin embargo, se ve atada por el decoro social, cosa que no pasa con Fenisa en *La traición en la amistad*, por ejemplo.

En última instancia, hay que tener en cuenta la época en la que fueron escritas las comedias. Los personajes femeninos creados por Lope de Vega y por Tirso de Molina son personajes típicos y surgen de los parámetros establecidos; sin embargo, siempre están limitados por algo: figuras paternas, esposos, el decoro... Las dramaturgas crean personajes con libertad de decisión y los dotan de características que no eran propias de su sexo; sin embargo, también se vieron influidas por la época y la tradición: Leonor, uno de los personajes transgresores, más destacados de los 34 personajes analizados, menciona en un momento de la obra que hubiese sido una esposa fiel y obediente, si don Juan no la hubiese burlado y a Finea, de *La traición en la amistad*, se la “castiga” al final de la obra.

5. Bibliografía

ARTOUS, Antoine (1978): *Los orígenes de la opresión de la mujer*. Barcelona, Fontamara.

AZEVEDO, Ángela de (1997): «El muerto disimulado» en *Women's Acts. Plays by Women Dramatists of Spain's Golden Age*. Kentucky, The University Press of Kentucky, pp. 91-132 (edic. de Teresa Scott Soufas).

CARO, Ana (1997a): «El conde Partinuplés» en *Women's Acts. Plays by Women Dramatists of Spain's Golden Age*. Kentucky, The University Press of Kentucky, pp. 133-162 (edic. de Teresa Scott Soufas).

— (1997b): «Valor, agravio y mujer» en *Women's Acts. Plays by Women Dramatists of Spain's Golden Age*. Kentucky, The University Press of Kentucky, pp. 163-194 (edic. de Teresa Scott Soufas).

CUEVA, Leonor de la (1994): «La firmeza en el ausencia» en *Teatro de mujeres del Barroco*. Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, pp. 233-336 (edic. de Felicidad González Santamera y Fernando Doménech).

DIEZ DORQUE, José María (1988): *El teatro en el siglo XVII*. Madrid, Taurus.

FIADINO, Elsa Graciela (1998): «Melindres y amor en una comedia de Lope de Vega» en *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Vol 1*, pp. 507-515, Madrid. [Consultado el 20 de abril de 2017. Consultado en su versión en línea]: http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/13/aih_13_1_066.pdf.

FUENSANTA DEL VALLE, Marqués de la y RAYÓN, José Sancho (1872): *Cancionero de Lope de Stúñiga, códice del siglo XV. Ahora por primera vez publicado*. Madrid, Rivadeneyra.

GONZÁLEZ GONZÁLEZ, Luis Mariano (1995): «La mujer en el teatro del Siglo de Oro español» en *Teatro: revista de estudios teatrales, n° 6-7*, pp. 41-70. [Consultado el 19 de abril de 2017. Consultado en su versión en línea]: <http://dspace.uah.es/dspace/bitstream/handle/10017/4530/La%20Mujer%20en%20el%20Teatro%20del%20Siglo%20de%20Oro%20Espa%C3%B1ol.pdf?sequence=1&isAllo wed=y>.

GUILL BOZAL, Ana (1998): «El papel de los arquetipos en los actuales estereotipos sobre la mujer» en *Comunicar: Revista científica iberoamericana de comunicación y educación*, n° 12, pp. 95-100, Sevilla. [Consultado el 18 de abril de 2017. Consultado en su versión en línea]: <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=262539>>.

HERNÁNDEZ GARCÍA, Carmela (1998): *Fondo y forma del teatro del Siglo de Oro*. Madrid, J. García Verdugo.

JOSÉ DE PRADES, Juana (1963): *Teoría sobre los personajes de la comedia nueva*. Madrid, CSIC.

LEÓN, Fray Luis de (2003): *La perfecta casada*. Alicante, Biblioteca virtual de Cervantes.

LOPE DE VEGA, Félix (1928): *La discreta enamorada*. Madrid, Espasa-Calpe S. A.

— (1954): *Los melindres de Belisa*. Buenos Aires, Espasa.

— (1970): *Teatro. (Fuenteovejuna. Peribáñez y el Comendador de Ocaña. El Caballero de Olmedo. La dama boba)*. Barcelona, Bruguera (edic. de Amando Isasi Angulo).

— (1981): *La dama boba*. Madrid, Cátedra (edic. de Diego Marín).

— (1983): *Fuenteovejuna. El caballero de Olmedo. La dama boba*. Madrid, Club Internacional del libro.

— (1991): *El perro del hortelano*. Madrid, Cátedra.

— (2002): *Fuenteovejuna*. Alicante, Biblioteca virtual de Cervantes.

PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. y RODRÍGUEZ, Milagros (1981): *Manual de literatura española*. Navarra, Cénlit.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2001): *Diccionario de la lengua española* (22.^a edic.). [Consultado en su versión en línea]: <<http://www.rae.es/rae.html>>

SECO, David Fraile: *Literatos y moralistas. Arquetipos y estereotipos femeninos en LICEUS*, Portal de Humanidades. [Consultado el 10 de abril de 2017. Consultado en su versión en línea]: <http://www.liceus.com/cgi-bin/ac/pu/Literatos_y_moralistas.pdf>

TIRSO DE MOLINA (1973): *El burlador de Sevilla. El condenado por desconfiado. Don Gil de las calzas verdes*. Madrid, Círculo de Amigos de la Historia.

— (1999): *Marta la piadosa*. Alicante, Biblioteca virtual de Cervantes (edic. de Blanca de los Ríos).

— (2004): *La prudencia en la mujer. El condenado por desconfiado*. Grupo Zeta.

— (2005): *La celosa de sí misma*. Alicante, Biblioteca virtual de Cervantes.

— (2006): *Celos con celos se curan*. Alicante, Biblioteca virtual de Cervantes.

VALBUENA PRAT, Ángel (1969): *El teatro español en su Siglo de Oro*. Barcelona, Planeta.

VV. AA. (1986): *La Biblia de las Américas. LBLA*. La Habra, The Lockman Foundation [Consultado el 1 de abril. Consultado en línea:]

<<https://www.biblegateway.com/quicksearch/?quicksearch=G%C3%A9nesis&qv=on=LBLA>>

VV. AA. (2014): *La Biblia. Nuevo testamento*. Barcelona, Linkgua digital. [Consultado el 1 de abril. Consultado en línea:]

<<https://books.google.es/books?id=t4JUuVE6qOAC&printsec=frontcover&hl=es#v=onepage&q&f=false>>

ZAMORA VICENTE, Alonso (2002): *Lope de Vega. Su vida y su obra*. Alicante, Biblioteca virtual de Cervantes.

ZAYAS Y SOTOMAYOR, M^a de (1994): «La traición en la amistad» en *Teatro de mujeres del Barroco*. Madrid, Publicaciones de la A.D.E., pp. 33-172 (edic. de Felicidad González Santamera y Fernando Doménech).