

Mujeres y criados y la mujer en la comedia de Lope de Vega

TRABAJO DE FIN DE GRADO
Curso 2015/2016

Grado en Filología Hispánica

Cristina Chacón Moreno
Tutor: Dr. Julián González Barrera

Índice

| | |
|--|----|
| 1. Introducción | 3 |
| 2. Hallazgo de <i>Mujeres y criados</i> | 4 |
| 2.1 Pruebas de autoría según García-Reidy..... | 5 |
| 2.2 La comedia urbana..... | 6 |
| 3. Realidad y ficción: la mujer en la comedia de Lope de Vega..... | 11 |
| 3.1 Contexto e historia general..... | 11 |
| -Opinión de otros autores sobre la mujer. | |
| -Ideas propuestas por los moralistas. | |
| 3.2 La educación de la mujer..... | 12 |
| -La lectura. | |
| - Música, danza y canto. | |
| 3.3 El honor y la castidad femenina..... | 16 |
| -El honor y el amor. | |
| -El adulterio femenino. | |
| -El riesgo real de la mujeres adúlteras. | |
| -La justicia ante la mujer infiel. | |
| 3.4 La mujer y su libertad de elección matrimonial..... | 23 |
| -Cultura, feminismo y modernidad. | |
| -El papel paterno en la elección. | |
| -Defensa de la mujer en Lope Vega. | |
| 4. Conclusiones..... | 24 |

Introducción

Desde hace algún tiempo, la crítica ha intentado crear un catálogo de personajes femeninos de la literatura del Siglo de Oro Español¹, conscientes del alcance y magnitud que esto significa, aquí, nos centraremos en algunas obras representativas de Lope. En las siguientes páginas analizaremos un marco general de la comedia urbana del Fénix, sus características, temas e influencias, que nos permitirán una perspectiva de mayor profundidad a la hora de estudiar *Mujeres y criados*. Destacaremos algunos de estos rasgos en comedias de la primera etapa de Lope, principalmente en *La dama boba* y *La viuda valenciana*, usando ejemplos de las mismas que nos ayuden a comprender dichas características. De igual manera es importante señalar el *leitmotiv* presente en la mayor parte de las comedias de capa y espada: el amor y la honra, o en la mayoría de los casos su inexistencia.

Algunos estudiosos han confrontado el papel de la mujer en las obras llamadas serias donde la trama gira en torno al honor y destacará la constante lucha por conservarlo. Frente a la perspectiva totalmente opuesta que encontramos en la comedia donde la mujer destacará por llevar el protagonismo y la libertad de elección, proponiendo una perspectiva rompedora. Posteriormente, nos detendremos en la importancia de los personajes femeninos y su defensa, así como la opinión de otros grandes autores de la época donde también encontramos en sus obras el enredo protagonizado por la mujer bella e ingeniosa al mismo tiempo.

Por último dedicaremos un apartado más concreto al tema del adulterio, el cual aparece en gran cantidad de obras siempre con un juego de elusión y alusión que le permite a los autores hacer referencia a las mujeres tapadas o también las tapadas 'a medio ojo' relacionadas con la prostitución. La finalidad de este trabajo es mostrar un panorama de la realidad que debía vivir la mujer del siglo XVII y trazar puentes entre esa realidad y la ficción, concretamente en las comedias de Lope de Vega. Así, *Mujeres y criados* nos ofrece un visión diferente a lo establecido por las normas sociales donde las clases sometidas, en este caso criados y damas, serán los protagonistas de nuestra comedia frente a una realidad clasista que sesgaba la libertad femenina.

2. Hallazgo de *Mujeres y criados*.

Es bien conocida la vasta creación literaria que dejó a lo largo de su vida Lope de Vega y por ello no debe extrañarnos la pérdida de algunas de sus obras en el transcurrir de los siglos.

1 Véase, por ejemplo, Ana Zúñiga *Mujer y poder en el teatro español del Siglo de Oro*, Kassel, Reichenberger, 2015, 2 vols.

Mujeres y criados ha sido durante décadas una de estas comedias trasapelada hasta su hallazgo por Alejandro García-Reidy. Después de una larga investigación, García-Reidy parte de algunos documentos pertenecientes a la compañía de Pedro Valdés, donde se cedían los derechos de representación a Juan de Saavedra, entre dichos documentos aparecían algunas comedias de Lope como *La dama boba* o *Mujeres y criados*. Pedro Valdés compraría los textos autógrafos sin permitir una copia a su autor y guardando celosamente los manuscritos.

En el prólogo de la segunda edición de *El peregrino en su patria*, Lope reconoce la autoría de *Mujeres y criados*. De igual manera, en 1935 F.de San Román no da la obra por perdida, por lo que nos hace pensar que pudo tener algún acceso a ella. Otros autores como Fajardo, Medel del Castillo o García no la incluyen en las obras de Lope. Actualmente puede encontrarse en los fondos de la Biblioteca Nacional de España con la signatura 16195. De manera general el manuscrito se conserva en un buen estado aunque con ligeros daños debido a la humedad.

El hallazgo fue posible gracias a la colaboración de diversos grupos de investigación como DICAT, CATCOM, Artelope, Manos Teatrales y gracias a los grandes avances que se han hecho en los últimos años en el teatro de los Siglos de Oro, han permitido poner a disposición unas herramientas digitales que le facilitaron a García-Reidy llevar a cabo la recuperación del manuscrito.

Pruebas de autoría según García-Reidy

Cabe destacar que se trata de una copia cuidada y bien escrita, con letra del siglo XVII y con pocos errores; esto nos lleva a pensar que el documento fue copiado de uno muy cercano al original del propio autor y queda descartada la procedencia de los llamados *memorillas*, "tipos extraordinarios capaces de memorizar la obra y venderla después con algunas alteraciones a autores de comedias." ² Al final del acto II encontramos un error que llamaría la atención de los investigadores y daría lugar a una indagación grafológica, leemos: 'Fin de la segunda [jornada] del *Ruy López de Ávalos* (Acto II, folio 18v), esto nos hace pensar que el escribano "confundió el título de la comedia que estaba copiando".³ La explicación que podemos encontrar a esta confusión de títulos, nos hace pensar que el copista pudo estar en contacto con ambos manuscritos a la vez.

Después de buscar en los archivos de la Biblioteca Nacional de España, García-Reidy encontró una obra manuscrita con el título *Ruy López de Ávalos* que coincidía con la letra hallada

² Véase el artículo al cual haremos alusión en diferentes ocasiones Alejandro García-Reidy, «Mujeres y criados, una comedia recuperada de Lope de Vega», *Revista de literatura*, 75:150, 2013, pp. 417-438.

³ Ídem, pp. 419-420.

en *Mujeres y criados* y que en ésta ocasión, el copista decidió firmar como Pedro de Valdés. De esta manera, en 1615 Pedro de Valdés sería el poseedor de *Mujeres y criados* y posteriormente debido al deterioro del autógrafo, decidió hacer una copia manuscrita para poder conservarla. Este es uno de los argumentos más destacados que ha ofrecido la crítica para otorgar la autoría a Lope de Vega. García-Reidy también basa su teoría en normas formales como es el estudio métrico del texto usando como base los parámetros de Morley y Bruerton⁴ y la defensa de la diversidad métrica en las obras del dramaturgo. En conclusión, encontramos el uso destacado de la redondilla junto con el romance. Se trataría pues, según su redacción y análisis métrico, de una obra creada entorno a 1613-1614.

Siguiendo con el análisis textual, también hallamos uno de los seudónimos más empleados por el Fénix para culminar la obra: 'Aquí puso fin Belardo/ a lo que pasa en el mundo/por mujeres y criados' (Acto III,vv. 2889-2891). Ahora bien, el juego de máscaras y sobrenombres era muy común en toda la literatura del XVII y aún más en obras teatrales, por lo tanto, aunque encontremos dicho seudónimo en otras obras de Lope de Vega, esto no garantizaría una 'firma' del autor, ya que los dramaturgos y el público conocían este apelativo empleado por Lope y podría haberse usado para que la obra alcanzara una mayor fama y prestigio con facilidad. A este juego de máscaras, debemos añadir el nombre del criado Lope que serviría al autor como autocrítica frente a sus muchos detractores y nos permite relacionar con otras obras como *De cuando acá nos vino*, *El triunfo de la humanidad y soberbia abatida*, *La victoria de la honra o El más galán portugués*, donde también encontramos a un lacayo o criado con el mismo nombre, son todas de la misma época de composición que *Mujeres y criados*. Según García-Reidy: “*Mujeres y criados* es por consiguiente, una obra de madurez de Lope de Vega escrita para la compañía de Valdés durante el comienzo de su andadura profesional”.⁵

2.3. La comedia urbana en Lope de Vega.

Una comedia urbana o también llamada comedia de capa y espada es “un tipo de comedia especial, de tema amoroso y ambiente coetáneo y urbano, con personajes particulares y basada fundamentalmente en el ingenio”⁶ y Joan Oleza añade:

4 Basándonos en S. Griswold Morley y Courtney Bruerton, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968.

5 Aunque la investigación llevada a cabo y expuesta por García-Reidy sobre la atribución de la obra a Lope de Vega ha sido aceptada por una parte de los investigadores, la crítica no ha sido unánime en apoyar estas afirmaciones. Alejandro García-Reidy, op. cit., p. 423.

6 Véase el artículo Ignacio Arellano, «El modelo temprano de la comedia urbana de Lope de Vega», en *Lope de Vega: comedia urbana y comedia palatina*, eds. F.B. Pedraza Jiménez y R. González Cañal, Almagro, Universidad

la comedia urbana... eleva a aventura la vida cotidiana de damas y caballeros de medio pelo, nos sitúa en una geografía concreta de ciudades y costumbres, pero acaba inevitablemente por volcar la balanza del lado del caso extraño y nunca visto, y del juego por el juego en que siempre se resuelve su elemento capital: el enredo⁷

Algunas de las obras que también podemos agrupar en esta primera etapa de formación del género en Lope de Vega son *La dama boba*, *la Viuda valenciana*, *La francesilla* o *El acero de Madrid*.

Ignacio Arellano también señala algunas características generales de la comedia urbana. Como su propio nombre indica, la geografía está presente como marca espacial, la comedia se desarrolla siempre en una ciudad española como puede ser Madrid, Toledo, Sevilla... A veces podemos encontrar dichas ciudades en los títulos de las obras: *La viuda valenciana* (1595-1603), *La gallarda toledana* (1601-1603), *El acero de Madrid* (1608). En *La dama boba* leemos de Liseo: 'Pues vámonos esta tarde por el Prado arriba'. (Acto II, vv. 1346-1347) La obra se desarrolla en Madrid y vemos descripciones de algunas de sus calles.

La cronología está presente lo largo de las obras, así, encontramos en Lope a un gran retratista de su realidad y vida cotidiana. Según Alonso Zamora Vicente: "...ese libro que Lope leía como nadie: la realidad cercana, la enseñanza de la calle y de la convivencia".⁸ Aunque el punto de partida sea un entorno real y cercano, encontramos una tendencia hacia la fantasía, de ahí que se den situaciones que en la vida real eran poco probables. También debemos señalar el código onomástico. El gusto por la gran cantidad de personajes que inundan las primeras comedias urbanas permiten una disposición hasta cierto punto caóticas de la estructura y poca precisión del enredo. Estos personajes suelen estar poco definidos y los prototipos se tambalean, así: "son galanes sistemáticamente anti-heroicos, banales, lujuriosos, cobardes, tacaños y amorales; y las damas tienen semejantes criterios de honestidad y recato".⁹

El tema amoroso es un *leitmotiv* presente en toda la comedia urbana junto con la falta de honor que desarrollaremos posteriormente. El tema principal de la comedia está basando en los tres triángulos amorosos, dos encabezados por las hermanas protagonista, Luciana y Violante, y un tercero llevado a cabo por los criados. El triunfo del amor lúdico llevado a cabo por un mismo tema con diferentes variantes, así, cada hermana usará métodos diferentes para alejar a uno de los

de Castilla-La Mancha-Festival de Almagro, 1996, pp. 37-38.

7 Joan Oleza, «La propuesta teatral del primer Lope de Vega», en *La génesis de la teatralidad barroca, Cuadernos de Filología*, III, 1-2, Valencia, Facultad de Filología, Universidad de Valencia, 1981, p. 166.

8 Véase el prólogo de *La dama boba* de Lope de Vega, ed. Alonso Zamora Vicente, Austral, 2010, p. 9

9 Ignacio Arellano, *Op. cit.*, p. 43.

galanes, rechazándolo, y poder casarse con el hombre que ama. Esta celebración del amor lúdico, lo encontramos ya en la tradición *Omnia vincit amor*, los enredos llevados a cabo por protagonistas femeninas harán que el amor triunfe, aunque tenga que poner en peligro sus vidas. El amor va unido a una gran carga de erotismo, obscenidades y alusiones sexuales. En *La viuda valenciana*, Valerio afirma: “que ha tener has acertado/el más reluciente escudo/ de tus armas adornado” (Acto III, vv. 2349-2351) . Lope hace un juego de alusiones y elusiones, haciendo referencia al sexo femenino como escudo y al sexo masculino como armas. Ya en la tradición, Ovidio usa el tópico de *Militia amoris*, en obras como el *Arte de amar* o *La metamorfosis*, el amor como una guerra lo encontramos principalmente en literatura con una gran carga erótica. Así, se produce una analogía entre amante-soldado y amor-guerra que permite una encadenación de términos relacionado con el campo de batalla.

Debido a esta falta de decoro tuvo que enfrentarse a muchos detractores, así, encontramos duras críticas en el *Diálogo de las comedias* (1620) que tachan estas comedias de indignas y deshonestas y llama a Lope “lobo carnicero de las almas”. El autor de esta obra, anónimo, supo ver las características de la primera etapa del Fénix.

El amor platónico e intelectual queda totalmente al margen de estas comedias, un claro ejemplo de ello es el pasaje de *La dama boba*, Laurencio declara su amor a Finea y ella hace una interpretación errónea (Acto I, vv. 789-795):

| | |
|-----------|--|
| LAURENCIO | Destos mis ojos saldrán unos rayos vivos, como espíritus visivos, de sangre y de fugo rojos, que se entrarán por los vuestros. |
| FINEA | No, señor, arriedro vaya cosa en que espíritus haya. |

Junto al tema del amor y el honor también es común el uso recurrente del dinero y el poder que va unido a él, “hallamos una obsesión por el dinero que sella los pensamientos y conductas de los caballeros, las damas, los viejos, las alcahuetas y todos los personajes, en conjunto”¹⁰. El dinero relacionado con el amor, casi siempre como elemento que lo corrompe. En nuestra obra, *Mujeres y criados*, encontramos un claro ejemplo (Acto I, vv. 124-136)

10 Ignacio Arellano, *Op. cit.*, p. 54.

TEODORO Celoso del Conde estoy
porque ha más de quince días
que mira lo que yo odoro
y los asaltos del oro
son temerarias porfías.
 No tengo por hombre cuerdo
quien del oro no se guarda:
no hay petardo, no hay bombarda,
ni de instrumento me acuerdo
 que más brevemente rompa
la puerta a la voluntad,
ni la casta honestidad
más fácilmente corrompa.

La corrupción del dinero también está presente en *La dama boba*, Laurencio al saber que Finea es mujer de dinero afirma: “Denme, pues, las doce a mi,/que soy pobre,con mujer/que, dándome de comer,/es la mejor para mí” (Acto I, vv. 689-692) y prosigue: “Doyme a entender que, poniendo en Finea mis cuidados, a cuarenta mil ducados las manos voy previniendo” (Acto I, vv. 701-704) o en este parlamento donde vemos el cambio que hace Laurencio de Nise a Finea al conocer la renta de ella:

LAURENCIO. Hermoso sois, sin duda, pensamiento,
y, aunque honesto también, con ser hermoso,
si es calidad del bien provechoso,
una parte de tres que os falta sienta.
 Nise, con un divino entendimiento,
os enriquece que de un amor dichoso;
mas sois de dueño pobre, y es forzoso
que en la necesidad falte el contento.
 Si el oro es blanco y centro del descanso,
y el descanso del gusto, yo os prometo
que tarda el navegar con viento manso.
 Pensamiento, mudemos de sujeto:
si voy necio tras vos, y en ir me canso,
cuando vengáis tras mí, seréis discreto. (vv. 635-648)

Por otro lado, es interesante destacar el factor cómico en las primeras comedias urbanas de Lope de Vega. No existe propiamente un personaje cómico, sino que todos en su medida forman parte de ese mundo jocoso en relación con el marco global de la acción, siguiendo la tradición *Turpitude et deformitas*, que “viene a significar que el agente cómico de estas primeras comedias no es el gracioso, todavía sin mucha definición, sino que es el agente múltiple: dicho de otro modo, todos los personajes son cómicos y casi siempre ridículos”¹¹ Por lo tanto, se trataría de una baja comicidad, donde el gracioso pertenece a un nivel social inferior que ayudará al desarrollo del enredo. De forma general, la crítica ha enfrentado al señor y al gracioso, ya que el galán estaba regido por un código caballeresco íntimamente relacionado con el amor y el honor, citados anteriormente. Así, Valbuena pone en relación al protagonista con el gracioso “no es el caballero o la dama enamorada, sino el gracioso. El gracioso tiene más vitalidad, en él se descubre un sentido de lo real que falta por completo en su señor”.¹² Arellano cuestiona esta visión más tradicional del gracioso que nos ofrece Valbuena o Ley¹³ y argumenta:

se produce una implicación gradual de la mayoría de los personajes, de tal manera que el supuesto código riguroso y ultra ético se diluye en un nuevo decoro (ligado también a los géneros) que admite no solo a los nobles ingeniosos y burladores, sino también, y hasta con frecuencia, a los nobles ridículos.¹⁴

Es necesario señalar que frente a la idea de la crítica más tradicional y su concepción de lo gracioso relacionado con un estatus de la sociedad bajo, encontramos una idea destacable, ya que el personaje noble es ahora cómico e ingenioso, este tipo de personajes recibe el nombre de figurón y se caracteriza por tener un burlesco y excesivo orgullo. Encontramos un subgénero llamado la comedia de figurón y que tiene su origen en el 'galán suelto' que solía darse en las comedias de capa y espada. Un claro ejemplo de noble grotesca es Finea en *La dama boba*, ya que, el personaje sufre una transformación a lo largo de toda la comedia después de enamorarse de Laurencio. Hallamos en ella en el primer acto a una dama ingenua y poco inteligente que posteriormente se transformará en ingeniosa y llevará a cabo todo el enredo. Finea es un personaje complejo, en el cual encontramos por un lado esa noble graciosa y cómica, sin pretenderlo a la hora de aprender a leer o bailar y, después del enamoramiento, a una Finea que dará paso a juegos ingeniosos que influirán en el desenlace final.

11 Ignacio Arellano, *Op. Cit.*, p. 56.

12 A. Valbuena, *El teatro español en su Siglo de Oro*, Barcelona, Planeta, 1969, p. 271.

13 Véase *Teoría sobre los personajes de la comedia nueva en cinco dramaturgos*, Madrid, CSIC, 1963, p. 101.

14 Basádonos en Ignacio Arellano, «La generalización del agente cómico en la comedia de capa y espada», *Criticón*, 60, 1994, p. 105.

Otro factor que debemos destacar es el enredo que envuelve toda la trama de la comedia, casi siempre protagonizado por personajes femeninos. Esta característica no deja de estar vinculada con el gran número de personajes y con la tradición genérica, ya que se produce una indefinición de la estructura y de la trama.

Encontramos diferentes fuentes que le permiten a Lope una mezcla de estilos, así, podemos señalar la comedia antigua, como hemos citado anteriormente, la influencia italiana como Matteo Bandello y los *novellieri*, y también hallamos una fuente cortesana. Lope incorpora nuevos componentes creando una comedia de capa y espada española con sello propio “en la novela italiana los criados son meros instrumentos de los deseos de su señora, en la comedia de Lope, además expresan sus propios puntos de vista, que la acción no vendrá más que a confirmar”.¹⁵ Por último, es importante señalar que la comedia urbana tuvo diferentes fases, aunque nuestro trabajo se centre principalmente en la primera etapa:

1º Formación del subgénero: la mezcla de diferentes fuentes literarias da lugar a una comedia urbana aún sin depurar, plagada de personajes y que conecta con varias tradiciones, esencial para el entendimiento de *Mujeres y criados* y las demás comedias que vamos a citar.

2º Plenitud del género: depuración de las comedias de la primera etapa, se define el elemento del agente ingenioso y también el agente ridículo. Se reducen gran parte de los personajes y se perfeccionan los mecanismo del enredo.

3º Declive y transformación: comienza una burla continúa a los modelos antiguos con un afán de reforma que desembocará en la desaparición de la comedia urbana de la primera etapa para transformarse de nuevo en una continua degradación similar a la que hallamos en la fase inicial de formación.¹⁶

En conclusión, podemos afirmar que no existe la comedia urbana como un género rígido y monolítico respecto a tiempo y forma, sino que, se ha ido transformando y adaptando a las necesidades de autor y público, haciendo que no podamos hablar de característica homogéneas y sea una decisión errónea intentar mantener una percepción unitaria.

3. Realidad y ficción: la mujer en la comedia de Lope de Vega.

La consideración de la mujer en la literatura del siglo XVII ha sido muy variada

15 Véase el prólogo de *La viuda valenciana*, ed. Teresa Ferrer Valls, Madrid, Castalia, 2001, p. 42.

16 Ignacio Arellano, *Op.cit.*, p. 59.

dependiendo de autores y moralistas de la época. Parte de la crítica ha considerado que el tema de la mujer no ha sido un asunto trascendental en la literatura del Siglo de Oro ni ha sido materia de gran importancia en comparación con la literatura medieval.¹⁷ Esta argumentación no ha sido válida para otra gran parte de la crítica, la cual afirma que si bien no existe una única opinión sobre la mujer, no deja de ser un tema candente donde cada autor propone su punto de vista. Así, podemos recordar autores tan leídos por el público femenino como Fray Luis de León o Fray Alonso de Herrera que dictaban unas pautas para la mujer de bien, que debía ocuparse del lugar privado, que era la casa, frente al hombre que se encargaba del escenario público.

La mujer pasó a ser considerada una pieza clave dentro de la economía familiar, a cuyo acrecentamiento debía contribuir con el sentido del ahorro, y pasó a ser valorada, en su papel de madre, como depositaria de una tradición patriarcal que debía transmitir a los hijos a través de la educación¹⁸

Existen gran cantidad de documentos donde hallar algunas de las opiniones de los autores coetáneos de Lope. Cervantes también creará personajes donde encontramos la defensa de la libertad de elección femenina en el famoso pasaje de Marcela en *El Quijote* o Gelasia en *La Galatea*. En contraposición hallamos a Quevedo, aunque la crítica se ha empeñado en dar una imagen misógina e incluso antifeminista, por tratados como *La culta latiniparla*, *Catecismo de vocablos para instruir a las mugeres cultas y hembrilatinas* (obra satírica en la cual se arremete contra las mujeres, principalmente contra la vieja y aquellas que ansían la cultura), pero no podemos olvidar que el mismo Quevedo también escribió maravillosos sonetos dedicados, en parte, a la mujer. Esta repulsión y a la vez adoración de la mujer, no debe extrañarnos y es común en la época.¹⁹ Pondremos gran interés en éste último punto, que desarrollaremos posteriormente, analizando detractores y defensores de la cultura en la mujer.

3.2 La educación en la mujer

La mujer del siglo XVII, como hemos comentado anteriormente, debía centrarse en el terreno familiar, privado y del hogar. Así, los moralistas de la época encontrarán inapropiadas las reuniones de mujeres y arremetieron contra aquellas que osaban reunirse aun con el consentimiento de sus maridos. De manera general, era común en la época enseñar a la mujer a leer y así pudiese

17 Véase María del Pilar Oñate, *El feminismo en la literatura española*, Madrid, Espasa Calpe, 1938, p.136.

18 José Deleito y Piñuela, *Op. cit.* pp. 39-40.

19 Véase Ignacio Arellano, «Quevedo y las mujeres: del amor al odio y viceversa», *Diario de Navarra*, 1 diciembre de 2010.

leer obras sacras, moralistas sobre el deber y comportamiento que debía tener. Por lo tanto, la cultura femenina debía consistir en pequeñas nociones de música, baile, tejer, coser, leer, escribir, cantar a un arpa, al piano u otros instrumentos. En ocasiones, como algo a valorar, se les enseñaba a recitar versos. Encontramos algunos pasajes en *La dama boba* relacionados con la enseñanza, aunque el pasaje está plagado de chistes y Finea es la principal artífice del elemento cómico, es una escena donde destaca la clase de un maestro enseñando a leer a una dama:

Rufino: ¿Qué es esta?
Finea: Letra será.
Rufino: ¿Letra?
Finea: Pues, ¿es otra cosa?
Rufino: [*Aparte*]
No, sino el alba. (Qué hermosa bestia!)
Finea: Bien, bien. Si, ya, ya:
el alba debe de ser,
cuando andaba entre las coles.
Rufino: Esta es *ca*. Los españoles
no la solemos poner
en nuestra lengua jamás.
Úsanla mucho alemanes
y flamencos.
Finea: ¡Qué galanes
van todos estos detrás!
Rufino: Estas son letras también.
Finea: ¿Tantas hay?
Rufino: Veintitrés son.

Acto I (vv.313-327)

También como Finea recibe clases de baile y a ella le resulta inútil y molesto tener que aprenderlo: “¡Por poco diera de hocicos,/ saltando! Enfadada vengo. / ¿Soy yo urraca, que andar tengo/por casa, dando salticos?/Un paso, otro contrapaso,/floreτας, otra floreta.../¡Qué locura!” Fray Alonso de Herrera afirmará: “No es bien que tenga la mujer una letra más que su marido. Pues ya si son muchas letras, si es letrada y tiene entendimiento y discreción, ¿quién se averiguará con ella?”²⁰ Esta idea era común en la época, muchos moralistas y otros grandes autores defendieron la negativa hacia la mujer docta y de letras. Fray Luis de León recomendaría que se encargarse de la casa, alejándose de la cultura y de las letras:

20 M^a del Pilar Oñate, *op. cit.* p. 143.

Así como la naturaleza [...] hizo a las mujeres para que encerradas guardasen la casa, así las obliga a que cerrasen la boca; y como las desobligó de los negocios y contrataciones de fuera, así, las libertó de lo que consigue a la contratación, que son muchas pláticas y palabras. Porque el hablar nace del entender, y las palabras no son sino como imágenes o señales de lo que el anónimo concibe de sí mismo; por donde, así como la mujer buena y honesta la naturaleza no la hizo para el estudio de las ciencias ni para los negocios de dificultades, sino para un solo oficio simple y doméstico, así las limitó el entender, y por consiguiente las tasó las palabras y razones²¹

También Fray Alonso de Herrera apoyará la misma idea que Fray Luis de León, argumentando que “no es bien que tenga la muger una letra más que su marido. Pues si son muchas letras, si es letrada y tiene entendimiento y discreción, ¿quién se averigurá con ella?”²² La falta de interés general de las damas por la cultura y otras inquietudes espirituales llevaron a las mujeres a un ambiente frívolo donde lo importante eran las joyas, el lujo, los pasteles o las golosinas. Encontramos así a la dama pedigüeña o antojadiza que siempre debía estar agasajada por galanes e incluso desconocidos por diversos obsequios. Calderón dará estos consejos a la hora de cortejar con regalos a las damas:

Que si a las confiterías
vas de la calle Mayor,
en ellas hay puntas, cintas,
abanicos, guantes, medias,
bolsos, tocados, pastillas,
bandas, vidrios, barros y otras
diferentes bujerías...²³

Un gran propulsor de la instauración de la educación femenina fue Erasmo de Rotterdam, el cual no puso trabas ni límites respecto a materias ni al nivel cultural que debían tener las mujeres: “se trataba, eso si, de un aprendizaje que debía ir en todo momento dirigido al mejor gobierno de la casa, a la enseñanza de los hijos, a enriquecer la vida doméstica de las familias acomodadas, pero nunca a constituir una alternativa a ésta”²⁴. Hubo mujeres de la época que también intentaron crear una conciencia colectiva, sobretodo en los círculos femeninos como despertador de conciencias: “si en nuestra [...] nos dieran libros y preceptores, fuéramos tan aptas para las puestas y las cátedras

21 Fray Luis de León, *La perfecta casada*, Madrid, Atlas, BAE, t. XXVII, 1950, p. 239.

22 M^a del Pilar Oñate, *op. cit.*, p. 143.

23 *Fuego de Dios en el querer bien*, 1763, vv. 267-263.

24 Véase «La familia, la mujer y el niño» por Carlos Gómez-Centurión Jiménez en *La vida cotidiana en la España de Velázquez* dirigida por José N. Alcalá-Zamora, Madrid, Ediciones Temas de Hoy, S.A (T.H), 1999, p. 176.

como los hombres, y quizás más agudas”.²⁵ Algunas de estas mujeres cultas pertenecían a la alta sociedad, otras eran eclesiásticas, lo que les permitía no tener que hacerse cargo de unos hijos ni de la casa y tener mayor libertad para dedicar su vida a los libros.

No podemos olvidar aquellas mujeres que debido a su entorno familiar y concretamente el oficio paterno, le permitía tener a su disposición una mayor facilidad al acceso a los libros. . De forma general eran damas de clase media y sus padres ejercían oficios como abogados, maestros, secretarios... Esto favorecía el contacto con la cultura y avivaba una mejor educación para sus hijas.

Las mujeres literatas y sabias poblaban y animaban con las gallardías del ingenio los palacios, y sus honestas recreaciones hacían salir los monasterios de la norma monótona de sus ejercicios litúrgicos, impulsaban en el estado llano estímulos poderosos de elevación, y hasta en la masa indocta del pueblo determinaban nuevos rumbos, sacando a la mujer plebeya del oscuro rincón de sus hogares, al espectáculo de las Justas y Certámenes que en el pórtico de los templos, en las grandes solemnidades de la Iglesia, llamaban las multitudes a educarse con el ejemplo y la rutina.²⁶

De manera general, las mujeres doctas cultivaron más las letras que las ciencias, existieron escritoras bien reconocidas por contemporáneos de su época. Caben destacar nombres como Ana de Ayala, elogiada por Lope de Vega, o dramaturgas como doña Juliana Morella o Feliciano Enríquez de Guzmán y la más reconocida y estudiada María de Zayas, gran novelista que escribió *Novelas amorosas y ejemplares*. Los temas más empleados fueron el amor, la religión y ocasionalmente el tema militar, con preferencias al género lírico.

Los padres acataban las normas sociales para poder casar a las hijas, influyendo en esto la honra -tema que trataremos posteriormente-, la dote, la fama o la castidad: “pero en la mujer nadie busca elocuencia ni bien hablar, grandes primores de ingenio ni administración de ciudades, memoria o libertad, sola una cosa se requiere de ella y esta es la castidad, si le falta, no es más que si al hombre le faltase todo lo necesario”.²⁷

Encontramos un claro ejemplo del pensamiento sobre la educación y la cultura en la figura paterna de la época en *La dama boba*, en la voz de Otavio:

Otavio Laurencio, cuando labré
esta casa, no pensé
que academia instituí:
ni cuando a Nise criaba

25 José M^a Díez Borque: «El feminismo de doña María de Zayas», en V.V.A.A, *La mujer en el teatro y la novela del siglo XVII*, Toulouse, G.E.S.T.E, 1979, p. 70.

26 José Deleito y Piñuela, *La mujer, la casa y la moda*, Editorial Espasa Calpe, Madrid, 1946, p. 39.

27 Véase Juan Luis Vives, *La instrucción de la mujer cristiana*, Madrid, F.U.E, 1995, p. 79.

pensé que para poeta,
sino que a mujer perfecta,
con las letras la enseñaba.
Siempre alabé la opinión
de que la mujer prudente,
con saber medianamente,
le sobra la discreción.

Acto III, (vv. 2752-2762)

No es posible hablar de una única opinión de Lope sobre la mujer, hallamos en él diversas contradicciones, lo que hace aún más interesante y profundo el problema, ya que el propio autor duda sobre lo correcto o incorrecto según lo que dictan las normas sociales. Especialmente interesantes son personajes como Laura en *La vengadora de la mujeres*, donde encontramos a una mujer que ansía la libertad de poder estudiar.

Otro ejemplo de mujer bachillera –término muy usado en la época de forma despectiva– es el caso de Nise; en *La dama boba* es criticada como hemos visto anteriormente por su propio padre y rechazada por algunos de sus pretendientes por el amor que profiere a las letras, un pequeño ejemplo de su cultura:

NISE Bien lo merece Eliodo,
griego poeta divino.
CELIA ¿Poeta? Pues pareciome
prosa.
NISE También hay poesía
en prosa.
CELIA Mire el principio, y cansome.
NISE Es que no se da a entender,
con el artificio griego,
hasta el quinto libro, y luego
todo se viene a saber
cuanto precede a los cuatro.

Acto I,(vv. 279-289)

Nise habla aquí de la *Historia etiópica de los amores de Teágenes y Cariclea* de Heliodoro, llama la atención que haga alusión a dicho título, ya que nos muestra la vasta cultura que poseía Nise. Es interesante destacar algunas de las obras que solían leer las mujeres para poder tener una comparativa con mayor profundidad.

Anteriormente hemos nombrado algunos de los títulos más leídos y más solicitados en el

entorno femenino. *La perfecta casada* de Fray Luis de León era una de las obras más recomendadas por los moralistas pero no era lo único, también era común leer novelas pastoriles. En *La viuda valenciana* encontramos una escena donde se nos presenta un vendedor de libros que se los ofrece a la protagonista, Leonarda. Esto nos hace pensar que podían ser títulos leídos por el público femenino y existían géneros especialmente solicitados como las novelas pastoriles o los libros de caballerías, algunas de estas obras son *El pastor de Fílida* de Luis Gálvez de Montalvo y *La Galatea* de Miguel de Cervantes.

Otras lecturas comunes en la época eran aquellas que trataban el amor cortés, principalmente las novelas de caballerías, también muy criticadas por los moralistas. Este amor cortés permitía a la mujer unas libertades que las normas sociales le impedían, así era común la libertad para amar, que permitía el galanteo: “Por un tiempo, la mujer disfrutaba de privilegios: era rondada, seguida, escoltada e incluso regalada con libertad por su galán o galanes hasta la exageración”.²⁸ Un claro ejemplo de esto en Lope lo hallamos en *Mujeres y criados* donde ambas hermanas son galanteadas por varios pretendientes a la vez y son ellas las que eligen con cuál casarse.

3.3 El honor, la castidad femenina y el adulterio

Si existe un *leitmotiv* a lo largo de toda la literatura del siglo XVII, este sería el honor o en algunos casos, la ausencia de este. De forma general, el tema de la castidad va intrínsecamente relacionado con el honor. Américo Castro resalta que el honor no es solo un tema tratado por la literatura, principalmente en las obras de Calderón, sino que ya en la tradición del siglo XVI encontramos huellas en Torres Naharro y su obra *Himenea* y que continúa a lo largo de todo el siglo.²⁹ En la comedia urbana, el honor va regido por un estatus social, de tal forma que si el villano o criado lo exige, las burlas y la comicidad se giraran hacia él, siendo el centro de atención de las risas del público y de los demás personajes. En cambio, el noble y el hidalgo tendrán una preocupación constante por su honor y su fama hasta límites obsesivos, la única manera de limpiar su deshonor sería con muerte y venganza. Las ideas expuestas por estos dramaturgos, según enfoques pasado como los de Américo Castro, “no son otra cosa que desarrollo de principios universales, que vivían en la Edad Media, y que también encuentran en otros países en los siglos XVI y XVII”.³⁰

28 Carlos Gómez-Centurión Jiménez, *Op. cit.*, p.180.

29 Castro Quesada «Algunas observaciones acerca del concepto del honor en los siglos XVI y XVII», *Revista de Filología española*, III, 1916, pp. 1-50.

30 Ídem, pp. 19-22.

Aunque las obras teatrales están plagadas del tema de la honra, otros géneros literarios como las sátiras o las novelas nos muestran otra realidad muy distinta, es el caso de *El marido flemático* de Benavente, en los cuales vemos a esposos que consentían infidelidades a cambio de fortunas o simplemente por postración. Así, el honor familiar se encontraba ligado teóricamente a la fidelidad de la esposa o la castidad de las hijas. De igual forma, la mujer no debía salir sola de casa sin ser acompañada de un hombre, aunque muchas eran las que se ocultaban para no ser reconocidas y así poder pasear por la ciudad sin necesidad de compañía, fueron las llamadas “tapadas”. Esto fue muy mal visto por los moralistas que advirtieron del peligro que suponía para la fama y la honra de la mujer: “y aunque a todos sea necesaria esta moderación, mucho más lo es a las mujeres que a los hombres, señaladamente a las doncellas, cuyo principal decoro es la vergüenza y el silencio, guarda de la castidad”.³¹ Era común taparse media cara con el manto, dejando visible un solo ojo, Lope escribiría: “Ponte el manto sevillano/no saques más de una estrella”³², o el propio Tirso de Molina: “Oh, medio ojo, que me aojó!/¡Oh, atisbar de basilisco!/¡Oh, tapada a lo morisco!/ ¡Oh, fiesta y no de la O!”.³³ Era un uso común en las mujeres que ejercían la prostitución, les servía para atraer clientes, llamado en la época 'hacer cocos'. Un claro ejemplo de esto lo encontramos en *Un casamiento engañoso* de Cervantes.

“Los hombres las encierran -decía el viajero francés Bernaut- no pudiendo comprender cómo nuestras damas de Francia están con ellos en la libertad de que han oído hablar sin causar daño”.³⁴

Sus salidas eran generalmente dedicadas a la iglesia o ver a sus amigas, todas estas visitas exigían un particular protocolo, era necesario recibir una carta que mostrara el deseo de su amiga por verla y así, la susodicha acudía a la cita. Cada una llevaba su carroza, ya que, no estaba bien visto que las damas compartieran coche aunque se dirigieran al mismo destino.

La dueña de la casa esperaba a las demás mujeres en su estrado y si existían varios, las esperaba en el más privado, sorprendentemente, no se besaban para saludarse, D'Aulnoy afirma que era cuestión de “no descomponer la pintura que amontonan en sus mejillas”.³⁵ También Calderón y principalmente Zabaleta hará minuciosas descripciones de las reuniones femeninas, aunque, eso sí, cargadas de ideas de la época.

El padre se encargaba de la autoridad sobre los demás miembros de la familia, así se encargaba de la administración, ya que la mujer no podía realizar contratos. A cambio, el marido

31 Véase *Obras completas*, II, de Fray Luis de Granada, prólogo y edición de C. Cuevas, Madrid, Taurus, Biblioteca Castro, 1997, pp. 322-323.

32 *Las bizarrías de Belisa*, act. I, vv. 615-616.

33 *El amor, médico*, act. I, vv. 809- 812.

34 José Deleito y Piñuela *La mujer, la casa y la moda*, Editorial Espasa Calpe, Madrid, 1946, p. 18.

35 Véase José Deleito y Piñuela, *La mujer, la casa y la moda*, Editorial Espasa Calpe, Madrid, 1946, pp. 33-34.

debía cubrir todas las necesidades de la esposa y/o hijos. La mayoría de edad se encontraba en los veinticinco años, por lo tanto, el padre debía hacerse cargo hasta dicha edad o hasta el matrimonio-tema que desarrollaremos posteriormente-, otra opción podía ser la dedicación al celibato. Si la mujer cometía un acto de infidelidad, se exigía que el padre matase a la mujer o hija para poder recuperar la honra perdida, ya que el marido tenía derecho exclusivo sobre su cuerpo. Esta idea de la mujer como objeto, instauró con mayor facilidad a las cortesanas, causando justo el efecto contrario que se pretendía.

En España no se desarrollarán o no al mismo nivel, los centros de tertulias literarias o de moda entre ambos sexos como si existían ya en Italia, Inglaterra o Francia y “espiritualizaban sus relaciones, haciéndolas menos peligrosas, por suprimir el misterio, la clandestinidad y la aventura”.³⁶ La procedencia etimológica del término adulterio nos remonta al derecho romano, como “la relación sexual de una mujer casada con alguien que no fuera su marido”, por lo tanto, era un concepto solo dedicado al ámbito de la infidelidad femenina sin incluir la masculina”³⁷

Ya en la Edad Media se distinguen dos tipos de adulterios, diferenciando por sexos, así la mujer no podía denunciar ante la justicia al esposo infiel, según *Las Siete Partidas*, título XVII que normalizaba los delitos del adulterio y que incorporaba una novedad respecto a los tratados anteriores, esto eran los tres avisos. Gracias a los llamados 'avisos' el marido podía prohibir a la mujer que se reuniera con un extraño o simplemente que le hablara; también el marido podía denunciar a la esposa delante de la justicia si tenía dudas sobre si se estaba produciendo un engaño amoroso. Aunque la justicia no defendía el asesinato de la mujer infiel, si los avisos no servían para limpiar el nombre y alejar al amante, el marido podía matarlos en el acto si los encontraba en un escenario privado e íntimo, por el contrario, si los encontraba en un lugar público debía llevarlos ante la justicia. Tampoco la pena y el castigo para los amantes será la misma, se crearán condenas distintas según sexos y clase: “la pena común para él era la muerte, pero no para ella, que era azotada en público y encerrada en un monasterio después, tras haber perdido la dote y las arras, que pasaba a ser del marido”³⁸El propósito de encerrar a las mujeres adúlteras en los conventos tenía una clara intención, ya que permitía que el marido no acabara con su vida, así pues, después que la esposa cumpliera condena sólo tenía dos opciones: servir a Dios o volver con su marido, siempre que éste la aceptara y perdonara.

En el Siglo de Oro, encontramos la *Nueva Recopilación* (Alcalá, 1567), libro VIII, título XX, leyes 1-6, se pretende concienciar de la poca utilidad que llevaba a cabo la venganza que se

36 Ídem, p. 19.

37 Julián González-Barrera, «El poder de la honra: el adulterio en las comedias de Lope de Vega», 2016, p. 3.

38 Ídem, p. 4.

llevaba a cabo tras una infidelidad. La nobleza se encontraba preocupada, como hemos explicado anteriormente, por su honor y por supuesto, la de toda su familia. A esto debemos unirle un tema que ahondará a lo largo de todo el siglo, la limpieza de sangre y como empeoraba la imagen familiar al encontrar adúlteros en el matrimonio cristiano. Así, al quedar uno de los dos vivos hace que la muerte del otro no sirviera para limpiar el honor:

Si la mujer casada fiziere adulterio, ella y el adulterador ambos sean en poder del marido y faga dellos lo que quisiere y de cuanto han, así que no puede matar al uno y dexar al otro, pero si los hijos derechos ovieren ambos o el uno dellos hereden sus bienes, y si por ventura la mujer no fue en culpa y fuere forzada, no haya pena.³⁹

Para ayudar, la ley V prohibió que el marido se quedara con los bienes económicos y la dote de la mujer, si este decidía ajusticiarla. Era común encontrar en las obras de teatro la muerte de la adúltera, ya que era lo que el público demandaba pero en la realidad, no era común, ya que, si un marido mataba a su esposa sin cumplir todos los requisitos necesarios, también sería perseguido por la justicia.

La mujer infiel, por tanto, no solo se ponía en riesgo de muerte al mantener relaciones sexuales fuera del matrimonio, sino que, además podía inculcar dudas sobre la paternidad de sus hijos, pudiendo dejarlos sin herencia. Alons Andrandes habla así del adulterio:

era más feo y perjudicial en las mujeres, por los inconvenientes que causan, ya en la hacienda, gastando lo que sus maridos ganan con el adúltero, ya en los hijos, suponiendo los que no son legítimos por legítimos, ocasionando muchas injusticias en los bienes temporales, ya en las honras, porque las quitan a sus maridos, a sus hijos y a todo su linaje; ya en las vidas, porque el día que abren puerta al adulterio, la abren al homicidio y a las guerras y discordias con los de casa y los de fuera.⁴⁰

La mujer era contemplada como una diosa donde el hombre hacía cualquier cosa para alcanzar el amor de la dama, así, el enamorado ponía en juego todas sus armas de seducción y sus ofrendas. Esta idea, heredada de la tradición del amor cortés, se desvanecía si la susodicha correspondía al amor del enamorado y se hacía su esposa, pasaba a ser más un juguete roto más perteneciente al aspecto intrínseco del hogar y de la casa que del matrimonio, lo cual, perdido el deseo del marido por la esposa, este encontraba ese interés en las cortesanas.

Aunque la tradición había insistido en la dama castellana como ideal de pureza y castidad, verdaderamente, nunca fue esto una realidad, se da un eterno dualismo propio del ser humano

39 Julián González-Barrera, *Op.cit.*, p. 4.

40 Carlos Gómez-Centurión Jiménez, *Op. cit.*, p. 184.

extendido hasta nuestros días, así:

no todas las mujeres serían libres, deshonestas y explotadoras, como las pintadas por Quevedo, Santos, Salas Barbadillo y tantos otros; ni frenéticas en sus pasiones, desenfadadas, andariegas, y capaces de rendir su virtud al primer galán que con atractivo la asediara... Pero menos puede sentarse como regla general que fuesen dechados de pudor y continencia, de candidez y mesura, y siempre esclavas de su decoro, como se han complacido en representarlas Calderón, sus émulos y sus imitadores.⁴¹

En países cercanos, como Francia o Inglaterra, se mantenía la teoría del erotismo desenfrenado en España, fama justificada debido en gran parte a nuestra literatura, “y no cabe acusarlos de ligereza en el juicio, cuando toda nuestra literatura de entonces, singularmente las comedias de capa y espada, ofrecen riquísimo arsenal de datos sobre tal punto”⁴². En la mayoría de los casos, se trataba de un amor carnal, sin pensamientos de llevarlo a cabo en el matrimonio, de igual manera, era común que la mujer perdiera la virginidad antes de llegar al matrimonio, “bastaba que fuese un simple capricho -que los hombres renovaban muchas veces con polígamo ardor- para hacerle centro de todas las potencias. Mientras duraba, o en tanto que la soñada beldad no pasaba de ser una esperanza, ella disponía de su adorador como de un esclavo”.⁴³

De forma general, no podemos afirmar que Lope pretenda dar ejemplo o moralizar con sus obras, pues carecen de sermones. Así, propone diferentes soluciones a la hora de tratar el tema de la honra y el adulterio, de igual forma que nunca plantea el problema desde el mismo punto de vista ni dando los mismos resultados. En obras como *La viuda valenciana*, Leonarda es la protagonista de llevar la iniciativa de todo el artificio de la seducción contra todas las convenciones de la época, ya que, el hombre era el que se encargaba de ese papel. Existe por su parte un deseo carnal aunque le preocupe su honor y reputación: “Pues remedio he de tener/sin perder mi punto y fama/y he de aplacar esta llama/cruel”. También éstas palabras de Leonarda hacia Urbán: “dile en disfraz, Urbán/que una dama se le inclina,/y que le ama tiernamente,/y que la podrá gozar”.

La comedia urbana ofrece al espectador el mundo del revés, el papel activo que juega la mujer que era tan contrario a las convenciones y fundamentos moralistas de la época. Aunque era común encontrar en tragedias de Calderón, Lope o Tirso la muerte de la adúltera, encontramos que en la comedia no suele darse, ya que acabar con la vida de la adúltera “hubiera sido inexplicable dentro del marco feliz de la comedia y sobre todo hubiese enervado a un vulgo que no hubiese entendido que se quebrara una piedra angular de la Comedia Nueva; la justicia poética, que no tiene

41 Maravall, *Op.cit.* p. 51.

42 *La viuda valenciana*, ed. Teresa Ferrer Valls, pp. 57-58.

43 Ídem.

derecho a castigar a quien no se lo merece”⁴⁴. Maravall afirmará al respecto: “Honor es el premio de responder, puntualmente, a lo que está obligado por lo que socialmente es, en la compleja ordenación estamental; será reconocido y necesariamente tendrá que ser reconocido entonces por ser iguales”.⁴⁵ Otro ejemplo lo encontramos en *La dama boba*, una escena cargada de dobles sentidos y que se produce delante del entorno familiar, del padre y de la hermana:

OTAVIO ¡Qué enfadosa
 que estás hoy! ¡Calla, si quieres!

FINEA ¡Aun no habéis dejado gota!
 Esperad: os limpiare.

OTAVIO Pues, ¿tú le limpias?

FINEA ¿Qué importa?

LISEO [Aparte]
 ¡Media barba me ha quitado!
 ¡Lindamente me enamora!

OTAVIO Que descanséis es razón.
 [Aparte]
 Quiero, pues no se reporta,
 llevarle de aquí a Finea.

LISEO [Aparte]
 Tarde el descanso se cobra,
 que en tal desdicha se pierde.

OTAVIO Ahora bien; entrad vosotras,
 y aderezad su aposento.

FINEA Mi cama pienso que sobra
 para los dos.

NISE ¿Tú no ves
 que no están hechas las bodas?

FINEA. Pues, ¿qué importa?

Acto I, (vv.965-984)

Lope aprovecha el personaje Finea como dama ingenua para traspasar algunas normas sociales, ya que ella propone sus aposentos sin estar casada con el galán. Cabe destacar también como los demás personajes, principalmente su padre, permiten que exista un contacto entre los amantes, al igual que encontramos en otra escena donde Finea admite que ha sido abrazada por su pretendiente y encontramos la reacción de Otavio frente a la actitud de sus hijas:

44 Julián González-Barrera, *Op.cit*, p. 6.

45 Véase Maravall, 1984, p. 33.

OTAVIO. [Aparte] (¡En buenos pasos anda
que mi pobre honor, por una y otra anda!
La discreta, con necios en concetos,
y la boba, en amores discretos.
A esta no hay llevarla por castigos,
y más que lo podrá entender su esposo).
Hija, sabed que estoy muy enojado.
No os dejéis abrazar, ¿Entendéis, hija?

Acto II,(vv.1517-1525)

Aunque el padre teme por la fama de sus hijas y por el honor familiar, hallamos a un padre comprensivo, como consejero y no como autoritario, hasta tal punto será así que serán ellas quienes elijan y decidan con quién casarse.

De igual forma, esta figura paterna o familiar también la encontramos en *La viuda valenciana* pero desempeñada por su tío, el cual insistirá en diversas ocasiones sobre la fama de su sobrina y su deseo por el cual debe casarse. En este caso, Leonarda es mucho menos flexible con las opiniones de su tío y se sentirá molesta con sus consejos y sus opiniones. Así, “en el caso de Lucencio, esa insistencia se ve alentada por un concepto de honra que se fundamenta, no en el comportamiento de su sobrina, sino en la imagen que de ella se pueda difundir por la ciudad”.⁴⁶

Si existe una clara ruptura de la norma social y de las convenciones lo encontramos en *Mujeres y criados*, las protagonistas no solo llevarán a cabo todo el enredo y serán ellas las que decidan con quién contraer matrimonio, además, los criados serán correspondidos con el amor de las damas. La figura paterna en esta ocasión incluso permite que un pretendiente de su hija esté viviendo en su casa, por lo tanto no se ajusta a la figura del celoso guardián del honor familiar que hemos visto en otras obras ya citadas. Así, Lope basa toda la obra en el ingenio de las dos hermanas, Violante y Luciana, de igual forma, da un paso más en esta comedia y cambia las convenciones no sólo femeninas también sociales permitiendo que triunfen como pretendientes lo criados en lugar de sus señores. Debemos señalar que sería difícil que esto pudiese ocurrir en la época.

3.4 La mujer y su libertad de elección matrimonial

La mujer del siglo XVII dependía de un hombre a lo largo de toda su vida, en primer lugar del padre, que se encargaba de custodiar la honra y fama de su hija y posteriormente de su marido:

46 Teresa Ferrer Valls, *op. cit.*, p. 47.

“Este núcleo familiar se regía bajo el principio de la supremacía del marido y padre, que ejercía su autoridad sobre los demás miembros de la comunidad doméstica, debiendo éstos permanecer en situación de sometimiento y obediencia”.⁴⁷

El matrimonio se vio reducido debido a varios factores, por un lado, el celibato fue un gran problema en la demografía, el ingreso de un alto porcentaje de mujeres en conventos hizo que existieran menos matrimonios y por lo tanto una menor tasa de natalidad. Por otro lado, el intenso reclutamiento militar que se llevó a cabo en estos años, provocó una gran despoblación de algunas zonas, principalmente rurales, lo cual contribuyó de forma negativa al aumento de la población, llegando incluso haciendo desaparecer algunas de estas zonas más alejadas de las ciudades. De igual forma, la migración masculina a América creó un desajuste que también ayudó a la carencia de himeneos. Estos factores influyeron notablemente en la aparición de los segundos matrimonios después de la viudez, aunque la Iglesia no estaba de acuerdo con ellos. Predominaban los matrimonios de viudas y solteros. El término *soltera* tenía una gran carga peyorativa, ya que hacía referencia a aquellas mujeres que habían perdido la virginidad y no contrajeron matrimonio cuando tuvieron la oportunidad, así a las mujeres jóvenes de entre doce y veintidós años que aún mantenían su pureza, se las llamara doncellas:

de ella se esperaba que fuera obediente, casta, modesta, vergonzosa y retraída como aparecía retratada en los libros de doctrina: “con mucho orden y concierto, los ojos bajos, el rostro sereno, el paso grave, y no apresurado ni espacioso: en todo representado con gravedad, honestidad y madurez”.⁴⁸

Eran común los matrimonios secretos, encontramos grandes ejemplos de ellos en las novelas de caballería, tan leídas por el público femenino, en el teatro, hallamos en *La dama boba* y el casamiento que hacen a escondidas Finea y Laurencio, usando a Duardo, Feniso y Pedro como testigos, aunque ella aparentemente no sabe lo que está haciendo:

FINEA ¡Quítame presto el amor;
 que con sus celos me mata!

LAURENCIO Si dices delante de éstos
 como me das la palabra
 de ser mi esposa y mujer,
 todos los celos se acaban.

FINEA ¿Eso no más? Yo lo haré.

LAURENCIO Pues tú misma a los tres llama.

⁴⁷ Carlos Gómez-Centurión Jiménez, *op. cit.*, p. 170.

⁴⁸ José Deleito y Piñuela, *op. cit.*, p. 20-21.

FINEA (Feniso, Duardo, Pedro!
 TODOS ¡Señora!
 FINEA Yo doy palabra
 de ser esposa y mujer
 de Laurencio.
 DUARDO ¡Cosa extraña!
 LAURENCIO ¿Sois testigos de esto?
 TODOS Sí.
 LAURENCIO Pues haz cuenta que estás sana
 del amor y de los celos,
 que tanta pena te daban.
 FINEA ¡Dios te lo pague, Laurencio!
 LAURENCIO Venid los tres a mi casa;
 que tengo un notario allí.

Acto II (vv. 1888- 1906)

La iglesia y los moralistas intentaron por todos los medios prohibir y advertir de los peligrosos que eran estos matrimonios clandestinos y cuanto mal podrían provocar tanto a nivel personal a la dama como a nivel familiar, donde el honor, podría quedar manchado debido las libertades que decidieran tomar los amantes:

Para evitar los matrimonios clandestinos-afirma Gómez-Centurión- en la Europa católica y desde el Concilio de Trento, sólo se reconocía el matrimonio contraído solemnemente, esto es, el celebrado, previas amonestaciones, ante el párroco de la novia y dos o tres testigos. Pero aunque se pusieran fin a los matrimonios secretos, no por ello dejaron de celebrarse casamientos en contra de la voluntad paterna, tal y como testimonian los abundantes alegatos que hay en contra de tal practica.⁴⁹

En algunas ocasiones, cuando el padre era más tolerante, preguntaba a la hija, aunque no era lo más común en la época, siempre se debía respetar los diferentes niveles sociales. Un ejemplo de dicha consulta paterno-filiar la hallamos en *Mujeres y criados*:

FLORENCIO Hija, ya vuestra edad me da recelo.
 Ayer traté con vos, aunque no claro,
 lo que vuestro remedio me desvelo;
 no siempre en mi tendréis seguro amparo.
 El hombre que os propuse es gentilhombre;
 rico, aunque no en esto reparo.
 Emiliano es de su padre el nombre;

49 Carlos Gómez-Centurión Jiménez, *op. cit.*, p. 181.

él se llama don Pedro y a mi gusto
no se pudiera hacer de cera un hombre
que a vuestra calidad viniera al justo
como este que os propongo.

VIOLANTE

Señor mío,

humilde estoy; de vuestro gusto gusto,
y así en vuestro pongo mi albedrío.
Solo os suplico que a ese caballeros
le hable yo a solas.

FLORENCIO

De tu ingenio fío,

que examinarle intentarás primero.

VIOLANTE

Si compran un caballo y le pasean
para ver si es pesado o si es ligero;
si los pies, si las manos le rodean;
si los dientes le miran ¿no es más justo
que las mujeres lo que compren vean?

FLORENCIO

Y es gran razón. De que le veas a gusto.

Acto II (vv.1243-1264)

Florencio añadirá después al propio pretendiente: “Señor don Pedro, hablad con mi Violante, / que con su contento y elección me advierte”. Lope hace una defensa de la elección de la mujer y su libertad a la hora de elegir con quién va a contraer matrimonio, aunque su padre intente influir en ella destacando del galán su buena familia y su dinero. Es común encontrar en algunas obras de Lope protagonistas que se enzarzan en una lucha de libertades femeninas e intentan una ruptura de las normas sociales; es el caso también de Laura en *La vengadora de la mujeres*, Leonarda en *La viudad valenciana*, Nise y Finea en *La dama boba* o las anteriormente citadas Violante y Luciana en *Mujeres y criados*.

4.Conclusiones

Los principales objetivos que hemos querido cubrir con este trabajo ha sido un análisis detallado de la comedia urbana de Lope de Vega que nos permitiera un enfoque con mayor profundidad de ciertas obras concretas, principalmente *Mujeres y criados*. Por otro lado, también hemos querido detenernos en temas como la honra y el amor, creando diferencias entre las obras consideradas serias y las comedias, mostrando un enfoque radicalmente distinto, pues en el primer caso el honor será el tema vital que atraviese toda la obra donde los protagonistas lo defenderán por

encima de su propia vida, frente a la segunda, la comedia de capa y espada donde se muestra una ausencia o despreocupación por el honor.

De igual forma, hemos reparado en la importancia de los personajes femeninos, unidos a temas tan importantes como el adulterio o la prostitución. Aunque los moralistas de la época intentaron luchar para evitar los encuentros sexuales fuera del matrimonio, de nada sirvieron los matrimonios concertados que privaron la libertad de elección, pues siguieron existiendo los amores clandestinos. De forma general la mujer del Siglo de Oro deseaba contraer matrimonio y dar a luz pero el problema subyace en la imposición de la sociedad simbolizada en el padre, por casarse en un matrimonio impuesto. No encontramos pues unas reivindicaciones literarias feministas como una parte de la crítica ha querido ver pero sí unos atisbos del deseo de la mujer de poder elegir con quién y cuándo desposarse.

Así lo podemos encontrar en algunas de nuestras protagonistas que hemos ido relacionando en estas páginas, trazando puentes entre la realidad y la ficción. Aunque en muchas ocasiones estas damas no terminan obteniendo todo aquello que reivindican, las reglas del código social y su encierro producen en la mujer un deseo de independencia e insatisfacción. Lope trata un tema no común en la época como es la problemática de la libertad de la mujer en la sociedad del siglo XVII. Aborda un tema tratado por minoritarios y en ocasiones los personajes muestran las características y reivindicaciones que no muchos se atrevían a divulgar.

Cabe destacar que en *Mujeres y criados* no solo encontramos la defensa femenina, a esto hay que unirle la de los criados y la de las clases peor consideradas en la época, se produce así una ruptura de las convenciones sociales gracias al género de la comedia urbana que le permite a Lope introducir estas modificaciones. La buena comedia siempre permite una primera lectura superflua donde destacará el chiste y el elemento cómico y encontraremos cuestiones donde el texto solo insinúa pero como si de una copa de vino se tratase, es necesario beberla sorbo a sorbo para poder apreciar cada uno de sus matices y que podamos ir desentrañando con su pausada lectura. De igual forma, aunque *Mujeres y criados* se ha situado en la primera etapa de creación del Fénix, sin duda encontramos características de una depuración temprana del género, como es la ausencia de multitud de personajes o la casi total desaparición de pasajes y chistes obscenos, dando paso al enredo y vencimiento de damas y lacayos sobre galanes nobles. Así pues, vencen los que debido a una sociedad clasista, debían sucumbir bajo el mandando de señoriales caballeros y Lope muestra al público una realidad utópica para el Siglo de Oro pero que alentaba a féminas y pobres a soñar.

Bibliografía citada

- ARELLANO, Ignacio «La generalización del agente cómico en la comedia de capa y espada», *Criticón*, 60, 1994, pp. 103-128.
- ARELLANO, Ignacio, «El modelo temprano de la comedia urbana de Lope de Vega», en *Lope de Vega: comedia urbana y comedia palatina. Actas de las XVIII Jornadas de teatro clásico*, eds. F.B.Pedraza Jiménez y R. González Cañal, Almagro, Ed. Universidad de Castilla-La Mancha, 1995, pp. 37-59.
- ARELLANO, Ignacio, «Convenciones y rasgos genéricos en la comedia de capa y espada», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 1, 1988, pp. 27-49.
- BARANDA LETURIO, Nieves, «Las mujeres lectoras en el Siglo de Oro», *Cortejo a lo prohibido*, ed. Nieves Baranda Leturio, Madrid, Arco/libros, 2005, pp. 17-33.
- BARADA LETURIO, Nieves, «Mujeres y escritura en el Siglo de Oro: una relación inestable», *Cortejo a lo prohibido*, ed. Nieves Baranda Leturio, Madrid, Arco/libros, 2005, pp. 65- 90.
- BORQUE DIEZ, José M^a: «El feminismo de doña María de Zayas», en V.V.A.A, *La mujer en el teatro y la novela del siglo XVII*, Toulouse, G.E.S.T.E, 1979.
- CASTRO QUESADA, Américo, «Algunas observaciones acerca del concepto del honor en los siglos XVI y XVII», *Revista de Filología española*, III, 1916, pp. 1-50.
- CAYETANO, Alberto de la Barrera, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro español*, Madrid, Gredos, 1969.
- COURDEC, Christophe, *Galanes y damas en la comedia nueva. Una lectura funcionalista del teatro español del Siglo de Oro*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid, 2006.
- D'AULNOY, Catherine Marie, *Relación del viaje por España*, Madrid, ed. Akal, 1986.

- DELEITO y PIÑUELA, José, *La mujer, la casa y la moda*, Madrid, Editorial Espasa Calpe, 1946.
- FERNÁNDEZ, Jaime, “Honor y moralidad en *La viuda valenciana* de Lope de Vega: «Un tan indigno ejemplo», *Hispania*, 69 (1986), pp. 821-829.
- GARCÍA-REIDY, Alejandro, «*Mujeres y criados*, una comedia recuperada de Lope de Vega», *Revista de Literatura*, 75:150, 2013, pp. 417-438.
- GÓMEZ, José, *La figura del donaire o el gracioso en las comedias de Lope de Vega*, Alfar, Sevilla, 2006.
- GÓMEZ-CENTURIÓN JIMENEZ, Carlos, «La familia, la mujer y el niño», en *La vida cotidiana en la España de Velázquez*, dir. José N. Alcalá-Zamora, Madrid, Temas de Hoy, 1996, pp. 17-82.
- HUERTA CALVO, Javier, *Historia del Teatro Español*, Madrid, Gredos, 2003.
- JOSÉ PRADES, Juana de, *Teoría sobre los personajes de comedia nueva, en cinco dramaturgos*, Madrid, CSIC, 1963.
- LEÓN, Luis de, *La perfecta casada*, Madrid, Taurus, 1987.
- OLEZA, Joan, «La propuesta teatral del primer Lope de Vega», en *La génesis de la teatralidad barroca*, Valencia, Cuadernos de Filología, III, 1-2, 1981, pp. 152-223.
- OÑATE, M^a del Pilar, *El feminismo en la literatura española*, Madrid, Espasa Calpe, 1938.
- POTEET-BUSSARD, L.C «Algunas perspectivas sobre la primera época del teatro de Lope de Vega», en *Lope de Vega y los orígenes del teatro español*, Madrid, EDI 6, 1981, pp. 341-54.
- SÁNCHEZ-CRESPO, María del Carmen, «El personaje de Laura en *La vengadora de la mujeres*: cultura, feminismo y modernidad» en *Lope de Vega: comedia urbana y*

comedia palatina:actas de las XVIII Jornadas de teatro clásico, eds. F. Pedraza Jiménez y R. González Cañal, Almagro, Ed. Universidad de Castilla-La Mancha, 1996, pp. 145-156.

SERRALTA, Frédéric, «El tipo del “galán suelto”: del enredo al figurón», *Cuadernos de Teatro Clásico*, I (1988a), pp. 83-93.

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

VEGA, Lope de, *La viuda valenciana*, ed. Teresa Ferrer, Madrid, Castalia, 2001.

VEGA, Lope de, *La dama boba*, ed. Alonso Zamora Vicente, Madrid, Austral, 2010.

VEGA, Lope de, *Mujeres y criados*, ed. Alejandro García-Reidy, Madrid, Gredos, 2014.

VIVES, Juan Luis, *La instrucción de la mujer cristiana*, Madrid, F.U.E, 1995.

ZÚÑIGA, Ana, *Mujer y poder en el teatro español del Siglo de Oro*, Kassel, Reichenberger, 2015.