



Universidad de Valladolid

Grado en Español: Lengua y Literatura

TRABAJO DE FIN DE GRADO

CURSO 2018/2019

**LOS PERSONAJES FEMENINOS EN LA *NOVENA PARTE* DE
LAS COMEDIAS DE LOPE DE VEGA: COMEDIAS CON
NOMBRE DE MUJER**

Verónica Fernández Ruiz

TUTOR ACADÉMICO: Germán Vega García-Luengos

“Por el honor que otros dan
a este nombre de mujer,
que no porque yo lo soy,
a mi dueño impido hablar:
dadme licencia y lugar” (vv.2579-2584)

Lope de vega, *La doncella Teodor*

ÍNDICE

Introducción.....	4
1. La simbología de la <i>Novena Parte</i> de comedias.....	6
2. La mujer en la sociedad del siglo XVII y su representación en el teatro.....	8
3. Estudio de los personajes femeninos en seis comedias.....	10
3.1. <i>La dama boba</i>	10
3.2. <i>La doncella Teodor</i>	14
3.3. <i>La varona castellana</i>	19
3.4. <i>Los melindres de Belisa</i>	24
3.5. <i>La hermosa Alfrede</i>	27
3.6. <i>La niña de Plata</i>	31
4. Conclusiones.....	35
5. Referencias bibliográficas.....	37

Introducción

El estudio de los personajes femeninos en el teatro áureo no es novedoso y han sido muchos los críticos que a lo largo de las últimas décadas han intentado hacer una reflexión en torno al papel que los dramaturgos de este período dieron a la mujer. Las protagonistas de las obras que Lope de Vega llevó a las tablas también han sido objeto frecuente de investigación, y las opiniones en torno a la postura que el escritor tenía sobre la mujer son heterogéneas y controvertidas.

El propósito del presente trabajo es demostrar que gran parte de las piezas teatrales de la *Novena parte* de comedias de Lope se caracteriza por tener una fuerte y variada presencia femenina. Para llevar a cabo nuestro estudio partimos de la tesis propuesta por el investigador Javier Rubiera (2002), quien afirma que este volumen reúne un número significativo de obras que tienen a la mujer como centro. A esta apreciación se añade la premisa de que estas comedias no se limitan solamente a tener como protagonistas a mujeres, algo evidente en los títulos de varias de ellas, sino que también es visible percibir en las obras diferentes tipos femeninos que contrastan entre sí y que sacan a relucir de modo especial el debate sobre la educación de la mujer y sus capacidades intelectuales.

Debido a las limitaciones impuestas para una investigación de Trabajo Fin de Grado, solamente nos centraremos en los personajes femeninos de seis de las doce obras que en total se incluyen en el volumen. Las comedias seleccionadas son aquellas que tienen un título que pone de relieve el protagonismo femenino, pues creemos que este dato es un punto de partida sumamente relevante para empezar a extraer conclusiones. El corpus de obras a analizar es el siguiente: *La dama boba*, *La doncella Teodor*, *La varona castellana*, *Los melindres de Belisa*, *La hermosa Alfreda* y *La niña de plata*. Dentro del estudio de cada pieza prestaremos especial atención al carácter y comportamiento de cada una de las protagonistas, así como a las actitudes que estas mantienen con el resto de personajes y que pudiesen llevarnos a establecer consideraciones relevantes en torno a su figura.

Por último, creemos que es necesario mencionar brevemente el motivo que propició la elección de este tema para nuestro trabajo. A la fascinación que siempre hemos sentido por el teatro, se unió nuestro interés personal por las diversas representaciones que se han hecho de la mujer a lo largo de la historia de la literatura.

Consideramos que volver al teatro del siglo XVII por medio de uno de los grandes dramaturgos españoles es una interesante y maravillosa forma de abordar un tema tan vigente y explotado en la sociedad de nuestros días como es la cuestión feminista.

1-La simbología de la *Novena Parte* de comedias

Las seis obras estudiadas a lo largo del presente trabajo se encuentran en la *Novena parte* de las comedias de Lope de Vega. La publicación de este tomo en 1617 posee un gran valor simbólico, debido a que fue la primera vez que el dramaturgo intervino en el proceso de edición y selección de las piezas que se incluirían en uno de sus volúmenes. Con este bloque de comedias se inaugura así una importantísima etapa editorial en la obra lopeveguiana, que se interrumpió con la famosa prohibición del Consejo de Castilla (1625-1635)¹.

Frente a las primeras actividades editoriales, que escaparon por completo del control del Fénix, y pusieron en circulación piezas estragadas con el solo objetivo de obtener beneficio económico, Lope se convierte al publicar esta parte en dueño de sus creaciones. El hecho de perder el pleito contra Francisco de Ávila² parece que fue el detonante para que el dramaturgo reparase en la necesidad de defender sus derechos de autor, tomando en primera persona el cometido de restituir *partes* autorizadas de sus comedias. Así, encontramos en el prólogo de la *Novena parte* el siguiente testimonio del propio Lope:

Viendo imprimir cada día mis comedias, de suerte que era imposible llamarlas mías, y que en los pleitos desta defensa siempre me condenaban los que tenían más solicitud y dicha para seguirlos, me he resuelto a imprimirlas por mis originales; que aunque es verdad que no las escribí con este ánimo ni para que los oídos del teatro se trasladaran a la censura de los aposentos, ya lo tengo por mejor que ver la crueldad con que despedazan mi opinión algunos intereses. Éste será el primer tomo, que comienza con esta *Novena parte*, y así irán prosiguiendo los demás, en gracia de los que hablan la lengua castellana como nos la enseñaron nuestros padres.³

La inclusión de una cita en primera persona en el prólogo también reviste un significado especial, si tenemos en cuenta el contexto de las polémicas literarias que por

¹ Desde 1625 a 1635 la Junta de Reformatión de Castilla creada por Felipe IV prohibió la impresión de comedias, novelas y todo tipo de obras de ficción por considerar que afectaban a las buenas costumbres de la juventud.

² Lope de Vega se enfrentó en un juicio contra Francisco de Ávila, uno de sus editores de sus comedias, con el fin de preservar los derechos sobre sus creaciones

³ Pressoto, M. “La novena parte: historia editorial”, en *Comedias de Lope de Vega. Parte IX*, coord. M. Pressoto, Lérida, Milenio, 2007, I, p.7.

aquellos años tenían lugar entre Lope y sus antagonistas, pues no solo acredita la garantía de la autoridad del libro, sino también la calidad del mismo. Así, el objetivo fundamental de Lope al publicar esta colección fue el de crear un modelo de fiabilidad frente a la disparidad y el descontrol de los volúmenes anteriores. Además, no hay que olvidar que junto al deseo del dramaturgo de poseer un control sobre sus obras, se une también el nacimiento del nuevo género constituido por el establecimiento del teatro, especialmente las comedias, como nuevo objeto literario destinado a la lectura, que trajo consigo múltiples posibilidades económicas, promocionales y estéticas a los dramaturgos, y que elevó a rango de categoría literaria un género considerado indigno de atención por estar destinado a la producción comercial del teatro de corral.

En lo que a la labor editorial se refiere, la *parte IX* fue costeada por el librero Alonso Pérez, gran amigo de Lope en esos años de madurez, mientras que la imprenta elegida fue la de la Viuda de Alonso Martín, que había editado la gran mayoría de las *partes* no autorizadas desde 1609. Fue con Alonso Pérez y esta imprenta con quienes el autor realizó sus proyectos más ambiciosos: es el caso de las *Rimas sacras* (1614), la nueva edición de *El peregrino en su patria* (1618), *La Filomena* (1621) o *La Circe* (1624).

Asimismo, en los preliminares de la *Parte IX*, destaca también, la extensa licencia de Pedro Contreras y la de otro gran amigo de Lope, el escribano público Juan de Piña, quien resalta el decoro de las piezas del dramaturgo y confirma que proceden de «sus mismos originales».

La tasa, firmada por Pedro de Montemayor de Mármol, fijó el precio del volumen en ocho reales y treinta y dos maravedís. Según era de esperar, al año siguiente, en Barcelona, el impresor Sebastián de Cornellas reeditó para el reino de Aragón la *Parte IX*, siguiendo su costumbre de ser el primero en llevar a la prensa obras de relieve publicadas en Madrid, costumbre que mantendrá para las *partes* sucesivas.

Aunque nos hemos centrado solamente en el análisis de seis piezas dramáticas, este volumen contiene un total de doce obras, que se escribieron entre 1598 y 1613, y que aparecen en el siguiente orden en la colección: *La prueba de los ingenios*, *La doncella Teodor*, *El Hamete de Toledo*, *El ausente en el lugar*, *La niña de Plata*, *El animal de Hungría*, *Del mal, lo menos*, *La hermosa Alfreda*, *Los Ponces de Barcelona*, *La varona castellana*, *La dama boba* y *Los melindres de Belisa*.

2-La mujer en la sociedad del siglo XVII y su representación en el teatro

Antes de pasar al análisis de las seis comedias protagonizadas por personajes femeninos que se han propuesto para este trabajo, creemos que es preciso contextualizar brevemente a la mujer tanto en el plano ideológico y social como en el teatral con el fin de comprender mejor el contenido de los textos literarios.

Durante varios siglos, la polémica en torno a la condición moral de la mujer fue tema de debate. La imagen negativa y misógina de la mujer tiene sus inicios en la tradición bíblica, que basándose en la historia de Eva, consideraba que las féminas eran un ser maligno e inferior al hombre⁴. Por su parte, la filosofía y los tratados morales, sociales, doctrinales y culturales conformaron un imaginario en torno a las mujeres cuyos órdenes contribuyeron de forma decisiva a crear un conjunto de idearios decisivos en su degradación.

Asimismo, la idea de la hembra como perdición y engaño fue difundida por la iglesia católica y alcanzó su punto cumbre en la época medieval, momento en el que la controversia sobre la mujer y su papel en la sociedad se hizo mucho más explícita y sistemática. Desde el siglo XV se desataron las primeras voces femeninas, algunas de ellas encarnadas por mujeres⁵, estableciéndose así el debate anti- y profeminista, entre los que defendían al sexo femenino y los que lo vituperaban.

Con la llegada del Humanismo y la Contrarreforma vuelve a suscitarse la necesidad de una redefinición y reconsideración de la mujer y su lugar en la sociedad, y el siglo XVII heredó parte de estas polémicas, de modo que la producción de Lope de Vega puede insertarse en esta corriente de pensamiento.

Sin embargo, a pesar de la misoginia generalizada que existía en la sociedad, el teatro se encargó de presentar a la mujer a través de una imagen muy positiva para esta y se atrevió a cuestionar ideas que parecían inmutables en otros ámbitos.

Si bien es cierto que gran parte de la cultura y la literatura del Siglo de Oro son un reflejo del discurso y de los códigos patriarcales vigentes en la sociedad de aquel entonces (un sistema que privilegia lo masculino y margina lo femenino, tanto en la

⁴ Según las Sagradas Escrituras, Eva nació de la costilla de Adán y fue la culpable de que este fuera expulsado del paraíso por incitarle a caer en la tentación de morder la manzana, símbolo del pecado.

⁵ Christine de Pizan (1364-1430) fue una de las primeras escritoras y filósofas que abordó el debate planteado en torno a la mujer con una clara reivindicación feminista.

vida social como en el mundo interior), una buena parte de las piezas dramáticas de este período presentan acciones que se basan en una situación en la que se le concede a la mujer un campo de actuación mucho más amplio para ella que en la vida real. Así, frente a la sumisión y el control impuesto sobre las mujeres con el fin de manejar su carácter, su personalidad y su conducta a las exigencias y necesidades del varón, en las tablas nos encontramos ante mujeres capaces de desobedecer y burlarse de convenciones y prácticas en un mundo de dominación masculina. Estamos, pues, ante un teatro en el abundan los personajes femeninos y en el que tanto el hombre como la mujer aparecen sobre el escenario de manera más igualitaria que en la vida real.

De igual forma, es necesario mencionar que la mujer no era representada igual en todos los géneros y que la comedia cómica constituía un molde en el que las protagonistas podían experimentar mayores niveles de transgresión y libertad frente a otros géneros tipos como las comedias serias o las tragedias, en el que estas se convertían en depositarias del honor y la familia y mostraban de una manera más realista su papel en la sociedad (González 1995). Por su parte, Lope de Vega reflejó a la perfección la idea anterior y en un gran número de comedias se encargó de perfilar a mujeres que invertían el orden impuesto por el patriarcado para dar paso a personajes audaces y profundamente irónicos que desafiaban a las condiciones que tenían en la vida real (Marín 2001).

Por lo que respecta a los tipos de mujeres que aparecen en el teatro barroco, nos encontramos ante la figura de la dama, personaje perteneciente a la nobleza. Esta, frecuentemente, se encuentra acompañada de una criada, que no solo se encarga de ser fiel a su ama y de ayudarla en sus enredos amorosos, sino que también refleja parte de la personalidad de la misma.

No obstante, no deja de haber en la Comedia Nueva reflejos inequívocos del dominio masculino establecido en la vida real. Evidente es que raramente aparezcan las madres, que aunque en parte se ha querido explicar por las leyes de economía dramática, que obligarían a no multiplicar funciones, no deja de poner de manifiesto que se prefiere poner al padre, tío o hermano como representantes del honor familiar, antes que a sus correspondientes femeninos. Por otra parte, la mujer protagonista de las comedias en la inmensa mayoría de las ocasiones es una joven en edad de casarse, que vive en compañía y bajo la tutela de dichos familiares varones, nueva muestra el

sometimiento de la mujer al hombre. A estos tipos masculinos se añaden los personajes del galán y el gracioso.

Tras esta breve contextualización, pasamos directamente en el siguiente apartado al análisis detallado del tratamiento que Lope de Vega hace de los personajes femeninos en seis obras de su *IX Parte* de comedias, atendiendo a las consideraciones expuestas con anterioridad.

3-Estudio de los personajes femeninos en seis comedias

3.1. *La dama boba*

La dama boba es una de las obras más conocidas de Lope de Vega y desde su estreno en 1613, una de las más representadas. En esta pieza teatral el tema fundamental es el poder educativo del amor, capaz de crear cambios positivos en los seres humanos. La comedia está protagonizada por dos hermanas, Finea y Nise, aparentemente antagónicas en lo que a la personalidad se refiere. La primera se caracteriza por ser una mujer culta, instruida e inteligente y la segunda por ser necia e ignorante. Sin embargo, Finea tiene una gran ventaja respecto a su hermana: ha heredado una gran fortuna familiar, circunstancia que, a diferencia de Nise, la convierte en mujer predilecta para casarse. El padre, Otavio, ha concertado el matrimonio de Finea con un joven llamado Liseo, pero cuando este descubre la simpleza y estupidez de su futura esposa, se enamora perdidamente de Nise, quien, a pesar de no tener fortuna, responde mejor a sus deseos. Mediante la presentación de dos personajes femeninos que constituyen el hilo conductor del enredo, podemos establecer ciertas reflexiones.

En primer lugar, la imagen de mujer culta que acompaña a Nise a lo largo de la obra es patente desde la cuarta escena del primer acto. En un diálogo que la dama mantiene con su criada Celia expone su erudición y reflexiona sobre la poesía del autor griego Heliodoro:

NISE Hay dos prosas diferentes:
 Poética y historial;
 La historial, lisa y leal,
 Cuenta verdades patentes,

tendría sus orígenes en Platón, quien fue uno de los primeros en abordar la temática amorosa y creía que el amor, por medio de la introducción en el cuerpo del dios Eros, era capaz de producir la enajenación y la alteración del ánimo de la persona enamorada. No obstante, no deja de resultar llamativo el perfil que el autor nos muestra de este personaje y la inversión de roles entre las hermanas. La dama que empieza exhibiendo su sabiduría se siente celosa conforme Finea amansa su torpe entendimiento y esta última se convierte en ejemplo de progreso, discreción y elegancia. Asimismo, esta figura femenina consta de un gran atractivo, debido a que es difícil discernir entre la ordinariéz que aparenta y su verdadera inteligencia (Ojea 2007).

Por otro lado, es interesante comentar la postura que adoptan el resto de personajes masculinos respecto a las destrezas de las hermanas. A través del papel de Liseo, asistimos a una clara reivindicación del valor intelectual de la mujer frente a la idea de la época que defendía que una mujer inteligente era un peligro para los hombres. Liseo prefiere a una joven sensata y sin dinero antes que a una rica de gran pobreza intelectual, anhelo que expresa a su criado Turín, quien no duda en darle la razón:

LISEO	Pues ¿he de dejar la vida por la muerte temerosa, y por la noche enlutada el sol que los cielos dora; por los áspides, las aves, por las espinas, las rosas, y por un demonio, un ángel?
TURÍN	Digo que razón te sobra, que no está el gusto en el oro, que son el oro y las horas muy diversas.
LISEO	Desde aquí, renuncio la dama boba. (vv.1051-1063)

En oposición al personaje anterior, el padre y Laurencio, el verdadero amor de Nise, encarnan la visión de que una mujer es más útil conforme a sus riquezas, recogiendo así un tópico muy difundido en la literatura del Siglo de Oro que estaba basado en la estimación del dinero frente a otros valores humanos⁶ (Marín, 2001). Otavio llega a afirmar que si él tuviera que elegir entre sus dos hijas (aunque no aguanta

⁶ Quevedo fue uno de los autores que también trató este tema en su conocido poema “poderoso caballero es Don dinero”.

a ninguna de las dos, una por necia y la otra por ser demasiado pedante), sin lugar a dudas, se quedaría con Finea por sus riquezas:

OTAVIO Mis hijas son entre ambas; mas yo os juro
que me enfadan y cansan, cada una
por su camino, cuando más procuro
mostrar amor y inclinación a alguna.
Si ser Finea simple es caso duro,
ya lo suplen los bienes de Fortuna
y algunos que le dio Naturaleza,
siempre más liberal, de la belleza;
 pero ver tan discreta y arrogante
a Nise más me pudre y martiriza,
y que, de bien hablada y elegante,
el vulgazo la aprueba y soleniza.
Si me casara agora —y no te espante
esta opinión, que alguno la autoriza—,
de dos extremos, boba o bachillera,
de la boba elección, sin duda, hiciera. (vv.201-216)

Asimismo, el padre de las jóvenes es un fiel reflejo de la moralidad tradicional y del patriarcado, y no es capaz de concebir a la mujer con otro fin que el de casarse. En varios de sus discursos expone su visión acerca de la sumisión y castidad que debe tener la mujer en el matrimonio, relegada al ámbito doméstico y en el que el saber de Nise no se concibe:

OTAVIO Está la discreción de una casada
en amar y servir a su marido;
en vivir recogida y recatada,
honesta 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.
¿Para qué quiero lo que, bachillera,
la que es propia mujer concetos diga?
Esto de Nise por casar me altera;
lo más, como lo menos, me fatiga.
Resuélvome en dos cosas que quisiera,
pues la virtud es bien que el medio siga:
que Finea supiera más que sabe,
y Nise menos. (vv.225-239)

Tanto Finea como Nise son víctimas del conservadurismo de Otavio, porque Nise se acaba conformando con tener como marido a Liseo, al que no ama pero acepta por conveniencia, y Finea cede con sumisión en varios pasajes ante la voluntad del padre:

FINEA Con todo eso, seré
 obediente al padre mío;
 fuera de que es desvarío
 quebrar la palabra y la fe. (vv.1769-1772)

Excepto el criado de Laurencio, que le advierte a su amo sobre las consecuencias de casarse con una necia, y Liseo, el resto de personajes ejemplifican el discurso tradicional frente a la inferioridad intelectual atribuida a la mujer en la época, aunque todos son conscientes de sus capacidades y saben que la única forma de lograr algo de ellas es por medio del engaño planificado (tal y como le propone Laurencio a Liseo para conquistarla). Sin embargo, a pesar del maniqueísmo existente en la obra y del final de la misma, tanto Nise como Finea son personajes femeninos transgresores del orden social y presentan peculiaridades que las convierten en protagonistas sumamente interesantes y dignas de estudio crítico.

3.2. *La doncella Teodor*

En *La doncella Teodor* Lope de Vega recoge y reescribe un cuento didáctico oriental llamado “Historia de la esclava Tawaddud”, presente en la colección de *Las mil y una noches*, y le da la forma de una comedia novelesca.⁷ Fue el único cuento de la compilación árabe que se incorporó desde muy antiguo a la literatura popular castellana, teniendo gran descendencia en numerosas ediciones a partir de 1498. Así, *La historia de la doncella Teodor* ha llegado hasta nosotros por medio de una doble tradición castellana: primero, con los manuscritos medievales y, después, a través de los impresos de la literatura de cordel. La historia que se ha mantenido a lo largo de todas las versiones expone el tema de la esclava vendida que exhibe su sabiduría por medio de un debate ante un tribunal de hombres (aunque en esta obra dos de las participantes en el

⁷ Lope de Vega abordó en su amplia producción dramática todo tipo de temas, motivos y argumentos, folclóricos, históricos o literarios. Esta obra resulta difícil de clasificar por el hibridismo de elementos de diversos géneros que contiene.

interrogatorio son mujeres). No obstante, Lope cristianiza gran parte de su argumento, pues en la tercera parte de la historia se incluyen una serie de cuestiones relacionadas con la teología cristiana y la esclava no es árabe, como en el original, sino española.

En esta obra, la protagonista, Teodor, hija de un maestro de escuela, se verá obligada a pasar por múltiples aventuras. Primero se fuga con su enamorado Felis cuando se disponía a casarse con Floresto, un conocido catedrático de la ciudad de Valencia que la supera en edad⁸, aunque la suerte hará que caiga prisionera del rey de Orán. Después será vendida como esclava en Constantinopla para volver a ser liberada y nuevamente entregada como esclava en Persia, lugar en el que consigue su libertad definitiva. No obstante, este personaje es capaz de salir de todas las difíciles situaciones con ayuda del azar y, sobre todo, de su audaz ingenio. De hecho, el primer rasgo que caracteriza a Teodor es tanto su habilidad argumentativa como su astucia, y así se nos presenta desde los primeros versos puestos en boca de Felis:

FELIS Teodor, Leonelo, es su nombre,
 cuyo ingenio soberano
 será presto conocido
 desde el Aurora al Ocaso.
 Entré solamente a oír,
 no entré a ver, pero mirando
 la hermosura de Teodor
 vi y oí milagros raros;
 porque esta hermosa doncella,
 cuando a la lición entramos,
 sale también con sus libros
 a su lugar señalado.
 Oye, pregunta, responde,
 arguye, y, los ojos bajos,
 lleva las almas al cielo
 de su ingenio soberano. (vv. 121-136)

Un poco más adelante, Teodor es capaz de exponer con gran elocuencia la teoría del alma humana conforme a la visión aristotélica y rebate en varias ocasiones los temas que se plantean en las clases, mostrando así el amplio conocimiento que posee de la historia del pensamiento.⁹ Además, a lo largo de la obra asistimos a multitud de pasajes

⁸ La práctica de la niña o mujer joven que debía casarse obligada con un hombre mayor se convirtió en uno de los tópicos más utilizados por los dramaturgos. Más adelante, Moratín criticará duramente estas costumbres en *El sí de las niñas*.

⁹ La versión castellana de *La doncella Teodor* está muy influida por la escolástica medieval, la cual se basaba en el empleo del debate por medio del silogismo y del intercambio de ideas entre los alumnos, de modo que la clase de filosofía a la que asiste la dama puede enmarcarse en este contexto.

en los que se muestra patentemente su ingenio, tales como cuando se finge sorda y loca ante el rey de Orán para evitar su casamiento con este o cuando le aconseja a Felis que simule aceptar el matrimonio con Jarifa.

Sin embargo, el tercer acto de la obra recoge de forma más explícita la sabiduría y el refinamiento de espíritu que posee este personaje y su visión progresista hacia la mujer. En un largo discurso que podría llevar la etiqueta de feminista, Teodor ensalza las cualidades de las mujeres, cita ejemplos de eruditas y escritoras que han existido a lo largo de la historia¹⁰ y propone igualarlas a los mismos derechos que tienen los hombres, afirmando que si estas fuesen a las universidades serían igual de sabias que ellos:

TEODOR Nicóstrata halló las letras;
 venció Caterina santa
 los sabios en conclusiones.
 Todas las sibilas sacras
 fueron mujeres, las artes
 pintadas en forma humana
 merecen las de mujeres;
 por ciencia e industria rara
 muchas llegaron a reinos
 y alguna emprendió a ser Papa,
 y vemos por espiriencia
 que las más necias engañan
 a los más discretos hombres,
 y que sus industrias bastan
 a sacarlos de peligros,
 como fingiendo su estatua
 Micol al santo David.
 Sin esto, es cosa muy llana
 que no saber las mujeres
 más letras que el hombre es causa
 no enviarlas como al hombre
 a las escuelas muchachas;
 que si en universidades
 entrar mujeres se usara
 las cátedras fueran suyas,
 pero ellos temen su infamia. (vv. 2648-2673)

Ante sus palabras, el sultán queda profundamente admirado, y frente a la idea conservadora que había manifestado tan solo unos versos antes, promete estimar siempre a la mujer:

SOLDÁN Doncella, el haberte oído
 revolviendo tanta historia

¹⁰ El recurso de citar a varias mujeres fue muy utilizado por los dramaturgos del Siglo de Oro.

me admira y de tu memoria
no pequeño ejemplo ha sido.
Yo quiero de hoy más tener
en gran lugar las mujeres,
que pues tú, Teodor, lo eres
¿quién no ha de honrar la mujer? (vv. 2682-2689)

En cierto modo, la intervención de Teodor contiene atisbos de inconformismo contra el sistema educativo y esconde una crítica ante la situación que vivían las mujeres, condenadas a permanecer alejadas de todo tipo de instrucción que no fuera la doméstica. Así, podría afirmarse que Teodor es un personaje que por sus comportamientos, al igual que en la comedia comentada anteriormente, actúa como antagonista de muchos de los planteamientos manifestados por dos de los personajes masculinos. Se observa a continuación un claro contraste entre el discurso de la doncella y la intervención de Leonelo con Felis, quien no comparte la opinión de su primo:

LEONELO Tengáis vos por acertado
 llevar a casa mujer
 que con ingenio tan alto
 os desprecie y tenga en poco,
 y quiera tener el mando
 que Dios ha puesto en el hombre
 sin otras cosas que callo
 ¿no es desatino y locura?
 ¿no es desatino y locura?
FELIS ¿Desatino?
LEONELO Y muy pesado.
 La mujer propia ha de ser
 de ingenio humilde y mediano,
 no arrogante ni discreta,
 que es insufrible trabajo;
 porque con ingenio humilde
 sujétase al hombre cuanto
 es justo que le obedezca (vv.172-187)

Junto a la del primo de Felis, está la postura del padre de Teodor, que trata a su hija como si fuera un objeto que le pertenece:

MAESTRO Yo he casado mi hija por mi gusto
 con un hombre que es casi de mis años
 Las razones que tengo no me toca
 decírtelas a ti. (vv.553-556)

Finalmente, algo llamativo de esta pieza teatral es que el autor incluye también tres mujeres más que, aunque actúan como personajes secundarios, destacan por su cultura y picardía. Es el caso de dos de los miembros del tribunal ante el que se enfrenta la doncella, ambas hijas¹² del sabio Beliano, que también desempeña el papel de juez: Demetria, descrita por su padre como “docta en todas las facultades” y Fenicia, presentada como “rara en lenguas y en historias” (Acto III).

Junto a estas mujeres, destaca la presencia de la hija del rey de Orán, Jarifa, que se convierte en un vivo ejemplo de perspicacia y sagacidad: le advierte a su tío Manzor de que no es buena idea que case a su hermano y que le entregue el trono, pues este es capaz de rebelarse en armas. En cambio, le pide que la deje de sucesora a ella, quien puede casarse con un hombre español. Posteriormente, consciente de que una vez que su marido Felis sea rey puede volver a España a por su enamorada, le dice a su padre que lo mejor es llevar a Teodor cautiva a Constantinopla (aunque luego le digan a Felis que en su viaje a Cartagena fue cautivada).

Nos encontramos ante una comedia en la que hay un fuerte protagonismo femenino, cuya presencia gira en torno a el cuestionamiento de la capacidad intelectual de las mujeres. El personaje femenino principal no solo se iguala intelectualmente al hombre, sino que lo supera y se proclama vencedora.

3.3. *La varona castellana*

En *La varona Castellana* (1617), Lope de Vega se hace eco de la leyenda genealógica de los Varona de Villanañe (Ávila), en un momento histórico de gran viveza, cuyos acontecimientos centrales son la sucesión al trono de Alfonso VI (muerto en 1109), la regencia de su hija doña Urraca y la subida al poder del hijo de esta. En esta comedia los sucesos bélicos que tienen lugar entre el reino de León-Castilla capitaneado por Alfonso, hijo de Urraca, y el reino de Aragón, que se encuentra al mando del rey Alfonso el Batallador, se producen en la frontera, entre la Rioja alavesa, la Extremadura soriana, Aragón y Navarra.

¹² La inclusión de dos mujeres doctas en el debate, hijas de un sabio, no se encuentra presente en otras de las versiones de la historia, siendo invención de Lope de Vega.

Por otra parte, el título de la obra alude a María Pérez de Villañane, supuesta viuda del infante don Vela, de la que fue tercera mujer, y hermana de Álvar Pérez y Gómez Pérez. De su boda con Vela nació Rodrigo Varona, el primero de la estirpe. Otra leyenda la vincula al Cid, pues fue con la armadura del héroe de Vivar con la que habría vencido a Alfonso el Batallador. De igual forma, otra tradición le cambia el nombre por doña Elvira y sería hija del conde de Osmir, señor de Barahona.

En la versión que se muestra en esta comedia, Lope recrea la primera leyenda y postula que los hermanos de María lucharon a favor del rey castellano, Alfonso VII, pero no sabían dónde ni con quién dejar a María durante su ausencia, de modo que esta los acompañó a la guerra. Esta versión es la más difundida en la Extremadura castellana, por ser María la protagonista de la famosa leyenda homónima y por haber vencido y capturado con su sola fuerza al rey de Aragón¹³.

En medio de este contexto histórico el dramaturgo nos muestra a una heroína femenina que por su comportamiento y actitud tiene rasgos definitorios más propios de los hombres que de las mujeres. La primera prueba de su carácter varonil se ofrece mediante la conversación del infante don Vela con Luján, fiel escudero de Álvar Gómez, quien le dice que los hermanos tienen encerrada a la joven porque temen que esta no pueda reprimir su instinto bélico, pronosticado astrológicamente cuando nació, e insista en acompañarles a la guerra:

VELA	¿Dos hombres tan generosos recelan tanto su hermana?
LUJÁN	Fue por cierta astrología que les dijo un hombre un día, ocasión harto liviana
VELA	¿Cómo?
LUJÁN	Que había de ser fuerte vencedora de hombres (vv.196-204)

¹³ En todas las versiones María resulta vencedora ante el Alfonso el Batallador y en todas ellas aparecen elementos comunes, como el hecho de que la joven tenga un título nobiliario o que se caracterice por su virilidad y virulencia.

A lo largo de la obra, la masculinidad de María se dejará ver en varias ocasiones. De hecho, la protagonista admite su admiración por los hombres y su deseo interno de serlo, y expresa sus sentimientos por sentirse “encerrada” en el cuerpo de una mujer:

MARÍA Nací con inclinación
a las armas y al ser hombre
tan fuerte, que, en ocasión
que sólo tengo su nombre,
ya tengo su condición.
 ¡Oh gran perfección del ser
de ser hombre! ¡Oh gran nobleza!
 ¿Cuál agravio pudo hacer
mayor la naturaleza
que a un alma el ser de mujer?
 Pero al fin, si no le hiciera,
 ¿cómo el mundo conservara?
Justo fue que las hubiera,
pero poco le importara
que yo lo que soy no fuera. (vv.1330-1343)

Asimismo, la atracción que la protagonista siente por el mundo de las armas es desorbitada y, en ocasiones, roza la crueldad y la ferocidad:

MARÍA yo me muero por la guerra,
piérdome por cuchilladas,
en dos desnudas espadas
toda mi gloria se encierra;
 ver que éste entra, aquél repara
mis fiestas y gustos son:
nácenme en el corazón
las que no tengo en la cara.
 Ver matar es mi alegría;
estas banderas arrastro. (vv.1629-1638)

Cuando, finalmente, logra convencer a los hermanos de que la lleven a la guerra estos aceptan que les acompañe con la condición de que vaya disfrazada de hombre, pues de lo contrario no podrá combatir. El tópico de la mujer que se hace pasar por un hombre por medio de la indumentaria y que pelea como tal, constituye la base de esta comedia y fue uno de los temas más recurrentes en la dramaturgia del Siglo de Oro. Tal y como afirma Carmen Bravo (1955), el origen de la mujer que acude al combate disfrazada de varón posee una larga tradición que remite a dos vías: en primer lugar, a la

latina, en concreto, a las Amazonas, guerreras heroicas renegadas al sexo¹⁴; por otra parte, a los libros de caballería, que con sus doncellas andantes, también contribuyeron enormemente a la formación de las mujeres vestidas de hombre¹⁵. Lope de Vega, en su amplia producción, utilizó el tema de la mujer que se disfraza de hombre para conseguir sus propósitos hasta en 113 comedias¹⁶.

En el caso de la María disfrazada de varón de *La varona castellana* no solo se comporta como si fuera un hombre, sino que llega a superarle en fortaleza física. Así, en la escena en la que Ordoño se esconde en una cueva debido a que tiene miedo de combatir le llega a llamar “gallina”. En esta escena se invierten los roles asignados a cada sexo. María ocupa el lugar del hombre y muestra su pensamiento conservador, y Ordoño desempeña el rol que normalmente le correspondería a la mujer:

MARÍA	No la dejó poco abierta, amigo Ordoño, tu miedo. Ven conmigo, que a mi lado te quiero hacer hombre.
ORDOÑO	Voy.
MARÍA	¡Oh gallina!
ORDOÑO	Sí lo soy: vendré a morir espetado (vv.3024-3028)

Asimismo, María no duda en separarse de sus hermanos durante la contienda a pesar de las advertencias de estos y se dirige al resto de soldados llamándoles “gallinas” (Acto III). Su bravura es tal que es capaz de encerrar a un león en una jaula frente a tres hombres que sienten miedo ante el animal.¹⁷

¹⁴ Al igual que estas míticas guerreras, la diosa Palas encarna el tipo de mujer guerrera, con el casco, la coraza, el escudo y la lanza que vive aislada del mundo y dedicada a su arte.

¹⁵ Un gran número de obras italianas contienen protagonistas femeninas guerreras que pudieron influir notablemente en la producción de ese tipo de mujer en la literatura española, como es el caso de *Orlando furioso* de Ariosto o *Gerusalemme liberata* de T. Tasso.

¹⁶ *La francesilla* (1598), *El genovés liberal* (1603) o *El galán castrucho* (1603) son solo algunos de los ejemplos. El travestismo teatral fue muy empleado en el siglo XVII español y también lo encontramos en Tirso y Calderón. No obstante, frente al disfraz masculino en la mujer, el disfraz femenino en el hombre fue muy poco utilizado. A la motivación sexual, la explicación por el gusto de los personajes femeninos disfrazados puede estar en que el público disfrutaba con estos enredos y les brindaba escenas diferentes y nuevas que conducían al desenlace (Bravo 1955).

¹⁷ El pasaje del león de la comedia guarda estrecha relación con el *Poema de mio Cid*, en concreto, con la escena ficticia en la que el Cid encierra al león en la jaula. La comparación que se hace a lo largo de la obra de María con este personaje legendario es sumamente interesante, pues ambos son muestras de valentía y temeridad.

MARÍA ¿Yo no amansé un león¹⁸ de tanto nombre?
Pues yo voy a probar si puedo un hombre. (v. 2055)

Finalmente, la prueba más clara de su vigor y resistencia ocurre cerca del desenlace de la obra, cuando vence al rey Alfonso en el campo de batalla. El monarca siente que acaba de sufrir una desgracia por haber sido vencido por una mujer, y este hecho le duele más que el haber sido derrotado por los castellanos:

ARAGÓN (¿Mujer es ésta? ¡Ay de mí!
¡Vencido de mujer fui!) (vv.3103-3104)

Sin embargo, en medio de la rebeldía y la virilidad de María, esta contiene también vislumbres de sentimentalismo y feminidad¹⁹, pues cuando es rechazada por don Vela, dice que por primera vez tiene celos al saber que este también quiere a la reina, y se lamenta de no haber aceptado la petición del joven en su momento. Por medio de la afección amorosa, esta es capaz de hacerse más humana y de experimentar emociones nuevas.

Hay que tener en cuenta que la ausencia de sentimientos que aparenta tener María se explica en gran medida por el aislamiento del mundo en el que vive. La falta de contacto con toda corte y cortesía es la causa de su carácter pugnaz.

En cuanto al resto de personajes, excepto la reina, todos son hombres. La figura de la soberana, fruto de su posición social, mantiene en todo momento el concepto tradicional de la mujer cuyo destino es casarse e incide en la imposibilidad de esta para gobernar un reino sola, pues su entendimiento es sencillo y su mandato produciría consecuencias irreparables. Por su parte, aunque los hermanos acepten llevar a María a la guerra, al final la cuestionan el hecho de que se haya atrevido a combatir siendo mujer. Además, la propia María tiene muy arraigada la condición social de la mujer y la considera el sexo débil, pero, independientemente de estas cuestiones, esta obra representa a un tipo de personaje femenino diferente y transgresor. Ante el espectador se erige un prototipo de heroína capaz de dirigir sus comportamientos sin tener que acudir a un varón y su figura personifica el valor y la valentía.

¹⁸ La alusión al león no solamente remite al Cid, sino también al escudo que llevaba María, que tenía como símbolo este animal.

¹⁹ Carmen Bravo (1995, p.3) sostenía que dos de las figuras más representativas de la literatura eran la *mujer enamorada* y la *heroica-guerrera*, las cuales eran opuestas. No obstante, en esta obra el personaje femenino central conjuga ambas facetas, con un claro predominio de la guerrera.

3.4. *Los melindres de Belisa*

En *Los melindres de Belisa* Lope de Vega nos presenta una obra que se encuentra en un punto intermedio entre la comedia urbana y aquellas de ambientación exótica. Situada en la corte y sin precisar mayor localización, la historia nos cuenta la llegada de Felisardo y Celia a la casa de Lisarda, una mujer que acaba de quedar viuda. Ambos se disfrazan y se hacen pasar por esclavos moriscos²⁰ para intentar escapar de un pleito contra la justicia. Con la presencia de estos dos jóvenes en escena se sucederá una serie de enredos amorosos en la casa, propiciados por el comportamiento de los hijos de la mujer y también por la actitud de esta: Belisa se enamorará perdidamente de Felisardo, que ahora se llama Pedro, y tramará toda clase de artimañas para conseguir su atención, y su hermano, don Juan, se fijará en Celia, que en su papel de morisca se hace pasar por Zara, e intentará casarse con ella. A los deseos amorosos de los hijos se une el de la propia Lisarda, que también sentirá atracción por Felisardo y no dudará en mostrar sus intereses.

En esta obra llena de enredos y de confusiones, el autor muestra a tres mujeres con rasgos de carácter muy marcados y diferentes entre sí. No obstante, a ambas las une un elemento común: el amor por un mismo hombre. Entre ellas se establece una pugna constante por satisfacer sus anhelos, a pesar de que la única que los verá cumplidos será Celia, la verdadera esposa de Felisardo y la única mujer a la que este ama.

En primer lugar, el personaje femenino más significativo de esta comedia y el que da título a la misma es la joven Belisa, quien experimenta una evolución sorprendente a medida que se precipitan los acontecimientos. Así, al comienzo del primer acto nos encontramos con una mujer caprichosa que detesta a todos los hombres que la pretenden porque a todos les saca defectos, independientemente de su condición:

TIBERIO	¿Cómo va de casamientos?
BELISA	Mal, tío: nadie me agrada
TIBERIO	¿Qué es lo que dellos te ofende?
BELISA	Tener mil faltas
TIBERIO	¿Qué faltas?
BELISA	Un letrado me traían calvo
TIBERIO	¿Qué importa la calva?
BELISA	Cuando yo fuera mujer

²⁰ En esta obra, al igual que en *La varona castellana*, el disfraz juega un papel fundamental y resulta el eje vertebrador del enredo en el que se sustenta la trama.

espiritual y santa,
 y para vencer la carne,
 gran enemigo del alma,
 quisiera una calavera
 tener de noche en la cama,
 lindamente me venía
 un hombre al lado con calva
 LISARDA Era muy rico.
 BELISA Ya quise
 asir la ocasión: estaba
 sin copete por la frente
 y volviómelo las espaldas.
 LISARDA ¿Por qué dejaste al maestro
 de campo?
 BELISA ¿No es casi nada
 faltar un ojo? (vv.197-216)

Su actitud pueril provoca el enfado de su madre, cuya única preocupación es ver casados a sus hijos para retirarse al campo a disfrutar de la vida, aunque la postura negativa que tiene ante la elección de un esposo cambia radicalmente con la llegada del esclavo Pedro, que con su belleza cautiva su corazón.

Sin embargo, el amor de esta no podrá verse correspondido por dos motivos: el primero es que Felisardo ya está casado con Celia y el segundo está determinado por la condición de esclavo del joven (aunque al final de la obra descubrirá que ambos pertenecen a una familia de alto linaje). Esta circunstancia produce una profunda tristeza en Belisa, que le confiesa a su criada su profundo malestar y reconoce que la presencia del esclavo la ha hecho cambiar:

FLORA ¿En qué ha de parar
 tanta tristeza y disgusto?
 BELISA Ya, Flora, todo mi gusto
 se ha convertido en llorar.
 Ya mis melindres cesaron,
 ya mi arrogancia paró,
 el cielo me castigó,
 y los hombres se vengaron.
 Ténme lástima, que estoy
 para matarme. (vv.1035-1042)

Ante esta declaración, Flora le aconseja a su señora que hierren²¹ al esclavo, pues el afeamiento de su rostro provocará su aborrecimiento.

Por otro lado, el desinterés de Felisardo hacia Belisa provoca que esta se convierta en una víctima de la locura y la pasión amorosa²², y no dudará, con la ayuda de Flora, en hacer todo lo posible con el fin de conseguir llamar la atención de la persona que ama. Por ejemplo, decide confesarle sus sentimientos al esclavo con la luz apagada o finge un desmayo para que este la coja y la toque las manos²³.

No obstante, detrás de las ocurrencias inocentes y cómicas que tanto ella como su criada planean, la naturaleza de su personalidad evoluciona hasta llegar a la malicia y a la crueldad. Reflejo de esta transformación son las escenas en las que Belisa hace ver que Celia le robó un diamante con el único propósito de que la esclava sea azotada (aunque su artimaña se descubre) o en la que ordena que le pongan el garrote vil a Pedro para que este no pueda escapar con Celia. Su carácter melindroso y antojadizo se agudiza con la aparición de un amor basado en la obsesión y en la no correspondencia, aunque, finalmente, su actitud será castigada. Se verá obligada a soportar el feliz desenlace entre Felisardo y Celia y todos sus engaños estarán abocados al fracaso.

Por otro lado, es sumamente relevante en esta obra el papel que desempeña la madre de Belisa, no solo por ser un personaje atípico y poco utilizado en el teatro del Siglo de Oro español²⁴, sino también por la peculiar conducta que presenta. Ante la ausencia del padre, Lisarda asume el papel de ser la depositaria del honor en la familia, pero, al igual que su hija, con la presencia del joven esclavo en la casa se sentirá atraída por él, circunstancia que también resulta novedosa:

LISARDA ¿Qué pensamientos son estos
 que de un esclavo me han dado?
 Ni es decente mi cuidado,
 ni ellos parecen honestos.

²¹ Herrar a los esclavos era una práctica muy habitual en la época, que consistía en marcar a fuego las mejillas con una S y un clavo como señal pública de esclavitud.

²² En esta comedia el comportamiento del personaje femenino se ve afectado por el amor, pero a diferencia de *La dama boba*, la mujer no cambia intelectualmente, sino que es víctima de un amor que la incita a cometer las mayores imprudencias.

²³ Elsa Graciela Fiadino (2002) afirma que *Los melindres de Belisa* se caracteriza por ser una obra en la que la presencia del erotismo se manifiesta constantemente por medio de pequeños detalles, como es el caso de la escena mencionada.

²⁴ Tal y como hemos comentado en el segundo punto del trabajo, un rasgo común en la dramaturgia de este siglo es la ausencia de las madres. Muchos expertos coinciden en que la figura de la matriarca en esta obra es una *rara avis* de su especie.

Agrádame con extremo
su talle, su lengua y cara.
¡Qué liviandad! ¡Amor, para,
tente, que perderme temo! (vv.1407-1415)

Frente a la opinión de que la mujer solo puede casarse una vez que había manifestado al inicio de la comedia, Lisarda desea contraer matrimonio con Felisardo con el propósito de gozar de su fortuna en compañía de un joven. Su proposición es considerada por su hija Belisa como “vergonzosa”, ya que una mujer de su edad no debe casarse con alguien tan joven como Felisardo. De igual forma, Lisarda llega a comportarse en ocasiones como una muchacha antojadiza e inocente. Prueba de ello es el pasaje en el que cree que si Pedro se disfraza de un caballero de la corte llamado Felisardo conseguirá casarse con él y engañar a sus hijos. O más significativo aún es el momento en el que presa de la furia decide desheredar a sus hijos.

En medio de dos mujeres ciegas y coléricas por un amor imposible se halla la sensata figura de Celia²⁵, que se encarga de establecer el equilibrio en la comedia. Su amor hacia Pedro, basado en la madurez y en la confianza, hará que durante su estancia en la casa tenga que soportar todo tipo de desprecios y humillaciones. No obstante, a pesar de ser la predilecta de su esposo y de que este la demuestre el amor que le tiene en numerosas ocasiones, sentirá celos constantemente ante la amenaza de Belisa y Felisarda.

Lope de Vega perfila a tres mujeres celosas²⁶ entre sí que a lo largo de la obra tendrán que afrontar las diversas situaciones que se plantean conforme a sus intereses personales, obteniendo unos personajes femeninos atractivos y totalmente transgresores desde el punto de vista de la moral tradicional.

3.5. *La hermosa Alfreda*

La comedia *La hermosa Alfreda* es una de las más tempranas compuestas por Lope. Respecto al género de esta pieza teatral existe una gran controversia, aunque gran parte de la crítica coincide en que es una obra que se encuentra a medio camino entre las

²⁵ Celia sigue el esquema de las comedias de capa y espada, por lo que su papel no es tan relevante e interesante como el de los personajes femeninos anteriores (Fiadino 2000).

²⁶ El tema de los celos fue muy explotado en este tipo de comedias y llegó a convertirse en un ingrediente necesario para el desarrollo de la acción.

Esto hablando a las criaturas
que acá llamamos humanas,
porque allá las soberanas,
son distintas hermosuras.
Entre la divina Alfreda,
que ningún hombre la vio
que el alma no le rindió;
entre donde mande y pueda.
Entre el peligro del suelo,
entren los rayos de amor,
entre el milagro de amor
que tiene en la tierra el cielo (vv. 3119-3136)

De hecho, tres personajes están enamorados de ella: el rey, Godofre y Selandio, y todos ellos son capaces de los mayores atrevimientos. Godofre miente al rey y rapta a Alfreda, escondiéndola en la aldea. Sin embargo, cuando esta le abandone, lleno de furia, amenaza con suicidarse. Lo mismo ocurre con Selandio, que tras años de lamento por el amor no correspondido de Alfreda y preso de los celos, alcanza un estado de perturbación que le lleva a querer matar al rey. La actitud del monarca es quizás la más osada pero también la menos llamativa si nos ceñimos al poder que este representa: se marcha con una mujer casada y con dos hijos con el fin de satisfacer sus deseos.

Frente a las protagonistas de algunas de las obras anteriormente comentadas, en esta obra Alfreda solo destaca por su belleza, aunque hay ciertos indicios de un carácter inconformista y liberal. Se sabe que se enamora del rey a través de la contemplación de un retrato, pero acaba aceptando un matrimonio que no quiere y que la mantiene encerrada en un mundo que no la gusta, situación de la que se lamenta en varias ocasiones:

ALFREDA ¿Dónde pudo el Conde hallar
 mujer más noble y fiel
 para parir y criar?
 Que desto sólo he servido
 desde que fue mi marido.
 Pues mi padre mal lo lleva,
 porque ha tenido nueva
 de mi desdicha y vestido,
 y yo sé que al Conde escribe
 que quiere venir por mí. (vv. 2253-2262)

ALFREDA Que harto más dichoso ha sido
 Que yo, pues vivo forzada
 adonde aborrezco amada
 con la lealtad de marido.
 Que si como tú pudiera
 irme libremente dél,
 en su poder no viviera. (vv.2307-2313)

La prueba decisiva de su personalidad atrevida es el momento en el que se fuga con el rey. Sin remordimientos y motivada por el engaño y la sed de venganza, abandona a sus dos hijos y a su esposo y se marcha a la corte. Tan solo el enternecimiento que la produce ver a los niños cuando Godofre los lleva a palacio y le recrimina su actitud, le hace arrepentirse y entrar en razón. La partida de la aldea para vivir con el rey es, por tanto, un símbolo de transgresión. Frente al papel de madre y esposa servicial, se convierte en una mujer adúltera³⁰ que no duda en dejarse llevar por la pasión y los intereses personales. No obstante, no deja de resultar incoherente que una mujer capaz de realizar locuras como la que tiene lugar en el acto tercero no haya dado en seis años muestra alguna de la situación de reclusión en la que vivía, ni que tampoco se haya manifestado acerca del asesinato que su marido lleva a cabo contra Tisandro³¹.

Por otro lado, es interesante comentar la proyección mitológica de Alfreda. Cuando esta se retira a la aldea con su marido se hace pasar por una pastora llamada Diana³². La función del personaje en el campo se acerca a la figura de la diosa romana. Ambas son hermosas y se dedican a las labores que las proporciona la naturaleza. Sin embargo, la castidad que caracteriza a este personaje mitológico no aparece en Alfreda, que en contraposición con los primeros pasajes que la comparaban con la deidad, se convierte en una mujer terrenal que da a luz a dos hijos.

Asimismo, otro personaje femenino de carácter secundario que aparece en la trama es Lisarda, que acepta el matrimonio que le imponen con el rey y se consuela

³⁰ En la época, las mujeres que mantenían relaciones con otros hombres eran pecadoras que atentaban contra el sacramento del matrimonio, atacaban la honra y la fama pública del marido, y eran además delincuentes. La acción de Alfreda al fugarse con el rey supone una clara violación del código moral establecido en el siglo XVII.

³¹ Estas aparentes incoherencias e inverosimilitudes que hay en la comedia, como que nadie se pregunte por el estado de Alfreda o la forzada muerte de Godofre hacia el final de la obra, parecen ser el resultado de un Lope todavía «primerizo».

³² Las alusiones a la erudición clásica y bíblica son constantes en esta obra.

pensando que su amado ahora está casado con una mujer poco agraciada. Aunque también siente celos de Alfreda, su repercusión en el desarrollo de la acción es mínima. Finalmente, se verá obligada a ingresar en un convento para permitir cerrar el argumento.³³

En definitiva, en esta comedia nos encontramos con una protagonista que, siguiendo la corriente de la belleza neoplatónica, y con un alto poder de seducción, tiene el don de mover los sentimientos de los hombres y de cambiar el transcurso de los acontecimientos.

3.6. *La niña de plata*

La niña de Plata es una de las piezas teatrales más cautivadoras de Lope de Vega. Se considera que esta comedia pertenece al ciclo de sus obras inspiradas en la figura del rey don Pedro I de Castilla. La acción se sitúa en Sevilla y gira en torno a Dorotea, la niña de plata³⁴, quien es conocida por causar la admiración de las gentes debido a su belleza y carisma. Cuando el infante don Enrique, que se encuentra de visita en la ciudad, la ve asomada en el balcón, se enamora perdidamente de ella, originándose así un intenso proceso de conquista por parte de este. No obstante, Dorotea ama a otro hombre, don Juan, hecho que provocará que huya de las intenciones del infante en numerosas ocasiones.

Paradójicamente, a pesar de que la protagonista sea conocida como la «niña de plata», es una mujer pobre; no obstante, posee una gran nobleza de espíritu, y su riqueza consiste en su discreción, llegando a representar el prototipo de dama culta educada en la virtud. Son varios los pasajes en los que tenemos noticia de su carácter por medio de los demás personajes de la comedia, que no cesan en elogios hacia su virtud y encanto:

MAESTRE En ella, en fin, se retrata
 una imagen del deseo.
 ¿Qué sirve tanto rodeo?
 Ésta es la Niña de Plata
 que habréis oído en Castilla;

³³ La obligada retirada de Lisarda a un convento ante la muerte de Godofre es una prueba más del carácter inverosímil de esta comedia.

³⁴ En cuanto al adjetivo que se le atribuye a Dorotea como «niña de plata», existen algunas referencias anteriores a la comedia de Lope, como la del propio manuscrito de *La niña de Plata y burla vengada o La gitaniilla* de Cervantes.

porque tanta perfección
es monstruo de admiración
y grandeza de Sevilla (vv.65-72)

ENRIQUE Oí de su discreción
y gentileza en Castilla (vv.82-83)

Por su parte, el padre de don Juan se niega a que su hijo se case con una dama que, independientemente de tener numerosas perfecciones, carece de sustento económico. El amor de este galán hacia Dorotea hace que no haga caso de las razones de su padre y afirme que prefiere tener a su lado a una mujer inteligente y guapa que a una fea y necia con dinero³⁵:

DON JUAN Su avarienta condición,
 como sabéis, no me casa
 por ser pobre Dorotea
 y pretenderme casar
 donde me venga a comprar
 con oro una necia y fea.
 Mas yo que en el corazón
 tengo una mina de plata
 que me enriquece y me mata,
 si las del alma lo son,
 estoy tan determinado,
 que antes de un mes ha de ser
 Dorotea mi mujer (vv.135-147)

Sin embargo, a lo largo de la obra, Dorotea tendrá que enfrentarse a varios momentos de tensión con su enamorado, fruto de su permanente desdén, producido en parte por los celos que le produce la presencia de otro hombre junto a su amada.

Quizás la demostración más contundente de la inteligencia y el entendimiento de esta joven sea la escena en la que el infante Enrique entra de noche en su aposento con el permiso de su tía, provocando la indignación y la sorpresa de la muchacha:

DOROTEA ¡Detente, Infante, Detente!
 Desvía la luz de mí,

³⁵ Al inicio de la obra este personaje guarda gran relación con el de Liseo de *La dama boba*, pues ambos valoran a la mujer por encima de la disposición económica de esta.

no me veas. (vv.2707-2709)

A falta de alguien que pueda velar por su honra (su hermano Félix es un joven ingenuo que se convierte en criado de don Enrique por interés, su tía Teodora la traiciona a cambio de dinero y don Juan permanece celoso y ausente en muchos pasajes), Dorotea deberá encargarse de cuidarse por sí misma y tendrá que defenderse del infante. Su logro más importante consiste en que sabe qué decirle para disuadirlo de sus intenciones. Con gran elocuencia³⁶, le proporciona a don Enrique argumentos que le hacen reaccionar, y este abandona su locura amorosa de inmediato. La dama le hace saber cómo conoció a don Juan, de qué manera fueron creciendo los sentimientos hacia él y la posterior oposición del padre a este casamiento por ser ella pobre, aunque honrada. Le cuenta también cómo desde su llegada a Sevilla los celos han alejado de ella a su galán. Gracias a sus tiernas palabras, la mujer consigue mover al infante, quien desiste de sus intenciones³⁷:

ENRIQUE Dorotea, yo te he escuchado
 con atento y tierno oído;
 el amor me has reportado,
 el brazo me has detenido
 y el corazón lastimado.
 Contásteme que quisiste
 un hombre y, de verte triste,
 con tal lástima te oí
 que vengo a tener de ti
 la que de mí no tuviste. (vv.2851-2860)

Dorotea se erige así como una auténtica triunfadora que consigue lograr sus propósitos sin ayuda de nadie e impide que se viole su integridad. Frente a aquellos que pretenden tratarla como un objeto se encuentra su valentía y su juicio cauteloso. Dos ejemplos de más de su falta de resignación a lo que la sucede y de su carácter son las intervenciones que esta mantiene con don Juan hacia el final del primer y segundo acto respectivamente. En el primer caso, Dorotea se ofende tras la recriminación que don

³⁶ Si bien es cierto que el nivel intelectual de Dorotea no alcanza el de otras protagonistas de las comedias comentadas anteriormente, como Nise o Teodor, su capacidad discursiva y su sensatez no son en absoluto despreciables. De hecho, Dorotea pudo haber tenido cierta formación cultural debido al contacto con los libros que su hermano Felis tenía en su casa.

³⁷ Al margen de su recapacitación hacia el final de la comedia, varios de los actos llevados a cabo por el infante para conquistar a Dorotea son más que cuestionables.

Juan le hace por haber recibido la visita de «tres príncipes» y en el segundo, tras engañar al galán haciéndose pasar por Marcela y descubrir sus verdaderas intenciones, muestra su enfado por la actitud de este y sale en defensa de su honra:

DON JUAN ¿Qué tengo de oírte, fiera?
Si más me vieres aquí,
todo el cielo me persiga.
¿Connmigo trato tan vil?
DOROTEA ¿Cómo vil? ¿Ésa es la palabra,
loco don Juan, para oír,
una mujer como yo?
Si tú ni cosa por ti
vuelve a esta casa jamás,
ni en calle, iglesia, en jardín
donde estuviere me vieres,
yo haré...(vv.1105-1114)

DOROTEA Óyeme bien y mírame a la cara:
no me afrentes mañana por Sevilla,
que soy mejor que tú y en honra puedo
decir que puedo competir connmigo,
que no hay más honra que yo tengo. (vv.2076-2081)

En esta comedia nos encontramos, pues, ante una protagonista femenina que debe vencer los múltiples obstáculos que ponen en riesgo su honra³⁸. En medio de una familia desleal y de dos hombres que, lejos de apoyarla, intentan sacar provecho de ella, una mujer astuta e inteligente, pero también muy bella y humilde, es capaz de mantenerse indemne ante las circunstancias y de convertirse en una auténtica «niña de plata».

³⁸ Tradicionalmente se ha considerado que esta obra ejemplifica el tema de la honra femenina.

4-Conclusiones

Tras haber realizado un análisis de los personajes femeninos presentes en las seis comedias propuestas podemos establecer ciertas conclusiones.

En primer lugar, que tal y como preconizábamos al principio, hay un claro protagonismo femenino. En cada obra una mujer es la encargada de llevar el peso de la acción y todas ellas tienen en común la inteligencia. Además, cada uno de los personajes femeninos principales destaca por tener una cualidad física o moral que la hace diferente. En *La dama boba*, *La doncella Teodor* y *La niña de plata*, las mujeres destacan por su valor intelectual, por su sabiduría y por su entendimiento, en *La varona castellana* la protagonista resalta por su increíble fortaleza física, en *Los melindres de Belisa* el personaje se ensalza como prototipo de mujer capaz de tramar los peores enredos, y la belleza divina de la mujer se convierte en el icono de *La hermosa Alfreda*.

Asimismo, en varias de las obras existe un maniqueísmo entre los personajes que encarnan la tradición y el discurso misógino frente a aquellos que ofrecen una visión más progresista e incluso reivindicativa para la mujer en el plano educativo e intelectual.

Por otra parte, independientemente del comportamiento de las mujeres en la obra, el desenlace que las espera, siguiendo el esquema propio de este género, está basado en el matrimonio. No obstante, a pesar del final conservador, el papel que las protagonistas desempeñan en el desarrollo de la trama se convierte en transgresor desde el punto de vista moral de la sociedad de la época. La mujer goza de una gran libertad de elección y en la gran mayoría de casos actúa sin depender del varón, invirtiéndose así los roles que estaban asignados a cada sexo. De hecho, en dos comedias la mujer supera al hombre y es premiada por ello.

De igual forma, junto a estos personajes principales, aparecen en algunas comedias personajes femeninos secundarios, que al igual que las protagonistas, se caracterizan por su astucia o por el uso que hacen del intelecto. Ejemplo de ello son las criadas de las señoras o la novedosa figura de la madre que se incluye en una de las obras.

Una vez contempladas las seis obras de la *Novena parte* de comedias de Lope de Vega que ostentan el protagonismo de la mujer ya desde los propios títulos, y

demostrado que ofrecen una imagen muy positiva de ellas, cabría preguntarse si las seis restantes que componen el volumen y no llevan títulos que aludan a mujeres también lo hacen de igual forma. Será labor de gran interés que habrá que emprender en un nuevo trabajo.

En el aire queda la duda acerca de si fue producto de la casualidad o si Lope de Vega fue plenamente consciente de que en este volumen reunía a un grupo de mujeres que, por sus actitudes, estaban destinadas a salir fuera de la norma social. Y lo que es aún más interesante, también queda en el aire la pregunta sobre lo que sentían las espectadoras del siglo XVII cuándo veían representadas estas obras. Si, realmente, tanta transgresión femenina, que nada tenía que ver con la vida cotidiana, les permitía evadirse de las nada igualitarias condiciones del mundo que las rodeaba.

5- Referencias bibliográficas

Fuentes primarias:

Prolope (2007). *Comedias de Lope de Vega. Parte IX*. 3 vol. Lérida: Milenio.

Fuentes secundarias:

Bravo, C. (1955). *La mujer vestida de hombre en el teatro español (siglos XVI-XVII)*. Madrid: Revista de Occidente.

Delfín, J. (2008). *La picaresca femenina. Putaranzas, bujarrones y cornicantones*. Palencia: Simanca Ediciones S.A.

Fiadino, E.G.(2000). “Melindres y amor en una comedia de Lope de vega”. En *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Vol.1. Coord. F. Sevilla Arroyo y C. Alvar Ezquerro. Madrid, pp.507-515.

Gómez, E. (2003). “*La dama boba*, la autoridad y Stefano Arata”. *Criticón*, (87,88), pp.359-378. Disponible en: Dialnet. [Fecha de consulta 8 junio 2019].

González, J. (2007). “Lope de Vega y su lectura de la *Historia de la doncella Teodor*”. *Analecta malacitana: Revista de la Sección de Filología de la Facultad de Filosofía y Letras*, 30 (2), pp.435-442. Disponible en: Dialnet. [Fecha de consulta 9 junio 2019].

González, L. (1995). “La mujer en el teatro del Siglo de Oro español”. *Teatro: revista de estudios teatrales*. (6-7) pp.41-70. Disponible en: Dialnet. [Fecha consulta 6 junio 2019]

Lagresa, E. (2011). “Violencia y feminidad en *La varona castellana* de Lope de Vega”. *eHumanista: Journal of Iberian Studies*,17, pp.99-133. Disponible en: Dialnet. [Fecha de consulta 10 junio 2019].

Madroñal, A. (2011). “A propósito de *La doncella Teodor*. Una comedia de viaje de Lope de Vega”. *Revista de Literatura*, 73 (145), pp.183-198. Disponible en: Dialnet. [Fecha de consulta 9 junio 2019].

- Marín, D. Ed. "Introducción" de *La dama boba* de Lope de Vega. Madrid: Cátedra, 2001. 11-55.
- Martínez, J.A. y Castilla, R. (eds.) (1998). *Las mujeres en la sociedad española del Siglo de oro: ficción y realidad histórica*. Granada: Universidad de Granada.
- Mochón, M. (2012). *El intelecto femenino en las tablas aéreas: contexto y escenificación*. Madrid: Iberoamericana Editorial Vervuert.
- Ojea, M.E. (2007). "Imágenes de mujer en la literatura del Siglo de Oro. Lope de Vega y «La dama boba»". *Epos: Revista de filología*, (23), pp.81-92. Disponible en: Dialnet. [Fecha de consulta 8 junio 2019].
- Torremocha, M. (2010). *La mujer imaginada: visión literaria de la mujer castellana del Barroco*. Sevilla: Abecedario.
- Ribas, M. (2003). *Lope de Vega y la representación de la mujer en la escena de debate: entre misoginia y feminismo en "La prueba de los ingenios" y "La doncella Teodor"*. Tesis doctoral, Universidad de Montreal.
- Rubiera, J. (2002). "Amor y mujer en la «Novena parte» de comedias". En *Amor y erotismo en el teatro de Lope de Vega. Actas de las XXV Jornadas de teatro clásico de Almagro*. Eds. F.B. Pedraza Jiménez, R. González Cañal y E. Marcelo. Cuenca: Universidad de Castilla- La Mancha, pp. 283-304.
- Sánchez, B. (2008). *De imágenes e imaginarios: la percepción femenina en el Siglo de Oro*. Málaga: Universidad de Málaga.
- Sánchez, F. (1953). "Del sentido barroco de la diosa de la hermosura en el «Quijote» y en la literatura española del siglo XVII". *Anales Cervantinos*, III, pp.123-142.
- Zúñiga, A. (2015). *Mujer y poder en el teatro del Siglo de Oro: la figura de la reina*. 2 vol. Kassel: Edition Reichenberger.