

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLMOUCI

Filozofická fakulta

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

2018

Kateřina Kotasová

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI

Filozofická fakulta

Katedra romanistiky

**La figura de la mujer como personaje en el teatro
de Lope de Vega**

**The figure of woman as main character in theatre
of Lope de Vega**

(Bakalářská diplomová práce)

Autor: Kateřina Kotasová

Vedoucí práce: Mgr. Fabiola Cervera Garcés

Olomouc 2018

Prohlášení

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou práci vypracovala samostatně pod odborným vedením Mgr. Fabiola Cervera Garcés a uvedla v ní veškerou literaturu a ostatní zdroje, které jsem použila.

V Olomouci dne

Kateřina Kotasová

Poděkování

Ráda bych poděkovala vedoucí mé bakalářské práce Mgr. Fabiola Cervera Garcés za odborné vedení, za pomoc a rady při zpracování této práce.

Índice

ÍNDICE	4
INTRODUCCIÓN	5
I PRIMERA PARTE: Planteamientos teóricos	8
1 Contexto histórico.....	8
1.1 Siglo de Oro	8
1.2 El origen de la Inquisición en el reino español	11
1.3 El personaje de la mujer en el Siglo de Oro.....	13
2 El teatro del Siglo de Oro.....	15
2.1 El reflejo del teatro en el siglo XVII.....	15
2.2 El papel de la mujer en el teatro del Siglo de Oro	16
3 Félix Lope de Vega Carpio (1562-1635)	19
3.1 La vida de Lope de Vega en relación con las mujeres.....	19
3.2 Teatro de Lope de Vega	21
SEGUNDA PARTE: ANÁLISIS DE LOS TEXTOS ELEGIDOS	23
4 Metodología usada.....	23
4.1 La elección de los textos y métodos del análisis.....	23
5 Análisis de los textos.....	25
5.1 <i>El perro del hortelano</i> de Lope de Vega.....	25
5.2 <i>El anzuelo de Fenisa</i> de Lope de Vega.....	27
5.3 <i>La villana de Getafe</i> de Lope de Vega.....	30
5.4 <i>La niña de la plata</i> de Lope de Vega	34
6 Comparación de las figuras femeninas.....	36
CONCLUSIÓN	38
RESUMÉ	39
BIBLIOGRAFÍA	40
ANOTACIÓN.....	44
ANNOTATION.....	45
PODKLAD PRO ZADÁNÍ PRÁCE	46

Introducción

El objetivo de esta investigación es el análisis sobre cuál era la postura de la mujer en las obras de Lope de Vega en relación con la Inquisición. Se va a ver si se puede ver este reflejo o no.

Ese tema fue elegido, principalmente, porque Félix Lope de Vega Carpio se considera como el mejor autor del Siglo de Oro. Él mismo se dedicaba a describir las mujeres en el teatro del Siglo de Oro. Otra razón fue porque la Inquisición era enorme en aquella época y entonces todas las minorías, donde pertenecían también las mujeres, tenían una muy mala posición.

Este trabajo trata sobre las distintas posiciones de las mujeres analizadas en las obras de Lope de Vega durante la época del Siglo de Oro. En este presente trabajo se va a analizar el papel de la mujer en las obras *La Villana de Getafe*¹, *La Niña de Plata*², *El perro del hortelano*³ y *El anzuelo de Fenisa*.⁴ Estas cuatro obras teatrales principalmente son elegidas porque los personajes principales son mujeres y en cada una de estas obras se expone el papel de las figuras femeninas más significativo.

En esta época el comportamiento de la mujer se encontraba en dos planos. En primer lugar, las mujeres se subordinaban y se comportaban como se esperaba en la sociedad, es decir, tendrían que cuidar a su marido o, por el contrario, las mujeres se comportaban como que necesitaban el cambio. El mismo contraste podemos encontrar en las obras *La villana de Getafe* y *La niña de Plata* de Lope de Vega. En este trabajo se va a comparar la posición de la mujer en estas dos obras. Aunque hay muchos textos escritos sobre la Inquisición y las minorías, pero no hay tantos datos de los textos escritos de la mujer en aquella época.

El otro contraste podemos encontrar, por ejemplo, en la obra *El perro del hortelano* donde la mujer Diana, condesa de Belflor, llega hasta el puesto más alto en la sociedad e intenta interrumpir el amor entre dos criados. Por el contrario, como otro ejemplo se podría considerar la obra *El anzuelo*

¹ Félix Lope de VEGA Y CARPIO, *La villana de Getafe*, Barcelona: Red ediciones, 2018.

² Félix Lope de VEGA Y CARPIO, *La Niña de Plata*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2013, <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-nina-de-plata--0/html/feedba48-82b1-11df-acc7-002185ce6064_1.html#I_1_>, [consulta: 12/12/2017].

³ Félix Lope de VEGA Y CARPIO, *El perro del hortelano*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002, <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-perro-del-hortelano--0/html/ff981632-82b1-11df-acc7-002185ce6064_3.html#inicio>, [consulta: 12/12/2017].

⁴ Félix Lope de VEGA Y CARPIO, *El anzuelo de Fenisa*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2014, <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-anzuelo-de-fenisa-0/html/49045d0c-c550-4e5e-9174-f0e72c3a8a23_2.html#I_0_>, [consulta: 12/12/2017].

de Fenisa donde la protagonista llamada Fenisa es una cortesana que quiere que la aman los hombres para conseguir mejores tratos económicos. Como está claro son los dos contrastes opuestos. En general, se puede ver que en el teatro del Siglo de Oro existen varios tipos de figuras femeninas totalmente diferentes.

El trabajo se divide en dos partes básicas: teórica y práctica. Al comienzo de esta parte teórica se centrará en el estudio de los personajes femeninos. En el primer capítulo se explicará el contexto histórico. Ahí se investigará sobre aquella época desde el punto de vista histórico, el capítulo seguirá con la introducción de la Inquisición y acabará con el personaje de la mujer en el Siglo de Oro. Como se ha mencionado antes, la Inquisición no era sólo enorme sino también muy importante y tuvo una gran influencia porque se considera como una de las más crueles en la Europa cristiana. En segundo capítulo va a centrar, el teatro del Siglo de Oro. Además de esto, se va a analizar cuál era y sobre qué temas se escribía junto con los roles de las figuras femeninas dentro de él. En el tercer apartado se seguirá con la presentación del famoso escritor Félix Lope de Vega Carpio, esta parte sigue sobre su vida en relación con las mujeres. Al final de esta parte teórica trata de la introducción de su teatro.

La segunda parte se basará en la práctica. El quinto capítulo del trabajo tratará sobre la metodología usada y la elección de los textos y métodos del análisis. En el sexto capítulo se realizará el análisis de los textos elegidos de Lope de Vega. En el séptimo capítulo se explica la comparación de las cuatro obras elegidas. Sin embargo, en esta parte de la tesis se va a investigar el funcionamiento de la mujer como tal y comparándola con la otra figura de la mujer. La tesis apoya junto con los comentarios de los textos donde se va a analizar si había desarrollo del personaje de la mujer. Se enfoca en varias mujeres que influyeron el teatro de Félix Lope de Vega Carpio.

Para obtener todas las respuestas antes mencionadas, se van a utilizar varias fuentes. En general se van a añadir los rasgos de los libros como, por ejemplo, manual literario de Eduard Krč y Aida María Martín Caparrós, *Literatura española I: Edad Media y Siglo de Oro*.⁵ En cuanto a las obras literarias, el presente trabajo se centrará, sobre todo, en las obras teatrales como, por ejemplo, antes mencionadas obras de Félix Lope de Vega y Carpio. Como otra fuente se pueden considerar las

⁵ Eduard KRČ, Aida María MARTÍN CAPARRÓS, *Literatura española I: Edad Media y Siglo de Oro*, Olomouc: Univerzita Palackého, 2010.

fuentes electrónicas recogidas de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes⁶ y el Centro Virtual Cervantes.⁷

⁶ Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, <<http://www.cervantesvirtual.com/>>, 2000-2018, [consulta: 19/09/2017].

⁷ Centro Virtual Cervantes, <<http://www.cervantes.es/default.htm>>, Instituto Cervantes, 1997-2018, [consulta: 19/09/2017].

I PRIMERA PARTE: Planteamientos teóricos

1 Contexto histórico

1.1 Siglo de Oro

Este capítulo va a tratar del período llamado Siglo de Oro, desde el principio hasta el final. Aunque el comienzo de esta época no está tan claro, es conveniente mencionar que esta etapa lleva el reinado de Carlos V que era el nieto de los Reyes Católicos Isabel I de Castilla y Fernando II de Aragón. Fue el rey de España desde el año 1516 y desde 1519 fue elegido el emperador del Sacro Imperio Romano.⁸

España vive la época de auge geopolítico. Es decir, Carlos V gracias al poderío en Italia, los Países Bajos, colonias americanas y las islas Filipinas lejanas llega a ser monarca sobre el territorio donde se dice que el sol nunca se pone y, por supuesto, donde este esplendor lleva todos los problemas.⁹ Unos de las razones es porque los territorios de Carlos V, que ha conseguido, estaban totalmente diferentes. En primer lugar, el Imperio no estuvo unitario ni por la parte geográfica ni coherentemente política.¹⁰ El único vínculo fue el soberano gobernante el cuál lo mantuvo junto.¹¹

Carlos V en el nombre de la integración en todo el mundo cristiano hundía una cantidad de dinero enorme para proteger su territorio en los conflictos contra los enemigos externos-turcos. El oro y la plata fueron del ultramar y otros ingresos de los Países Bajos y Castilla no han cubierto todas sus necesidades y Carlos V tenía que coger dinero de la Europa Occidental hasta que se endeudó.¹²

La nobleza española y el clero se sentían ignorados porque los extranjeros estaban en los puestos más altos. Además, la nobleza y la Iglesia han juntado sus fuerzas a Santa Junta contra Carlos V.¹³ La unidad fue con su magistral política descompuesta. El emperador, por una parte, dejó a ejecutar los líderes del levantamiento y, por otro lado, una parte de la nobleza se convirtió en los cortesanos.¹⁴ Él mismo luchaba contra el protestantismo porque quiso tener el enterizo cristiano.

⁸ Manuel MARÍN CORREA, *Historia de España*, 2.^a ed., Barcelona: Marín, 1978, 274.

⁹ Jaime VICENS VIVES, *España: Geopolítica del Estado y del Imperio*, Barcelona: Yunque, 1940, 22.

¹⁰ Ernest BELENGUER CEBRIÀ, *El Imperio de Carlos V: Las coronas y sus territorios*, Barcelona: Península, 2002, 114.

¹¹ *Ibid.*, 196.

¹² Antonio Miguel BERNAL, *Dinero, moneda y crédito de la Monarquía Hispánica a la Integración Monetaria Europea*, Madrid: Marcial Pons, 1999, 412.

¹³ Vicente de CADENAS Y VICENT, *Entrevistas con el Emperador Carlos V*, 3.^a ed., Madrid: Hidalguía, 1989, 125.

¹⁴ Fernández MANJÓN, *La Identidad Europea: la Aportación Española*, Madrid: Vision, 2009, 175.

En ese sentido era su derrota en La Paz de Augsburgo también conocida como "Paz de las religiones" en el proceso de la legitimidad de protestantismo.¹⁵

Luego Carlos V enfermó, agotado y desilusionado, al final abdicó en beneficio de su hermano Fernando dejando la corona imperial y los antiguos Estados de los Habsburgo, y a su hijo Felipe II conocido como „El Rey Prudente” España, con sus posesiones de Italia y de los Países Bajos concretamente en el año 1555.¹⁶ En comparación con su padre contaba solo con un Imperio, España, y dentro de España, Castilla. En el centro de Castilla, Felipe II establece un nuevo centro: la capital del Imperio, Madrid.¹⁷ Aunque su padre le dio muchos consejos importantes como, por ejemplo, nunca enseñar las emociones o no tener confianza con nadie (por eso existió el término „El Rey Prudente”). Por otro lado, su hijo heredó todos los problemas del reinado de su padre.¹⁸ En primer lugar, pedía la limpieza de fe y quiso arrasar el protestantismo de su Imperio. No obstante, los calvinistas neerlandeses no se han rendido en la lucha por la independencia a través de las ejecuciones y otras represiones. España tenía diecisiete provincias neerlandesas, pero se quedó sólo con diez del sur como español neerlandés mientras otras siete provincias del norte debajo del poder Calvino que declaró independencia a España.¹⁹ Aunque el imperio se empezaba a descomponerse, Felipe II intentó salvarlo y gastó mucho dinero en mantenerlo. La riqueza del ultramar tuvo la tentación especialmente para Inglaterra. Y así la mayoría de los barcos españoles con el oro y la plata eran atacadas principalmente por los piratas ingleses bajo la observación indulgente de la reina Isabel I de Inglaterra. Los piratas eran una locura para los españoles. Además, intransigente católico Felipe II no podría aceptar que la Inglaterra protestante ayudara a los insurgentes neerlandeses en el conflicto contra el predominio español. Sin embargo, Felipe II no lo quiso dejar así y decidió a mandar su Armada Invencible a los bancos ingleses. Al final, por causa de la desgracia del tiempo y fuertes tormentas, España sufrió una derrota contra Inglaterra.²⁰

Por otro lado, la economía de Felipe II, ya con su primera inauguración, declaró la primera quiebra estatal en el año 1557. Una de las consecuencias era que España caería así en la pobreza. Un año después, en 1558, se prohibió la importación de libros extranjeros.²¹

¹⁵ Hermann TÜCHLE, *Reforma y contrarreforma*, 2.ª ed., Madrid: Cristiandad, 1987, 141.

¹⁶ Claudio JUAN CRESPO, *Historia de Francia*, 2.ª ed., Madrid: Rialp, 2009, 130.

¹⁷ Carmen PEREIRA MURO, *Culturas de España*, 2.ª ed., Florence: Cengage Learning, 2015, 108.

¹⁸ M. TEJŔOVSKÝ, *Dějiny panování Filipa II.: krále Španělského*, Praha: Kober, 1867, 81.

¹⁹ José MARTÍNEZ MILLÁN, *Felipe II (1527-1598): Europa y la Monarquía Católica*, Madrid: Parteluz, 1998, 83.

²⁰ Carmen PEREIRA MURO, *Culturas de España*, 2.ª ed., Florence: Cengage Learning, 2015, 108.

²¹ *Ibid.*, 111.

En cuanto a la posición de las mujeres, "aunque en el siglo XVI se produjo cierto avance en la consideración social de la mujer, el Concilio de Trento (1563) se encargó de sistematizar todo un entramado jurídico-teológico que consagraba el matrimonio, junto con la reclusión en el convento, como la única salida admisible para la mujer".²²

Luego se establecieron principales castas sociales. La nobleza y el clero que tienen determinados privilegios, es decir, incluida la exención del pago de impuestos y como tercero pertenece un estado llano, o sea, heterogéneo.²³ La nobleza y los cleros eran castas sociales las cuáles cada uno quería pertenecer por motivo de los privilegios porque esta clase social utilizaba este motivo. Despreciaban el trabajo y esto repercutía en la parte social y económica de España. Estos grupos sociales no fueron productivos, exigían riquezas las cuales fueron por supuesto de colonias americanas y el imperio extenso.²⁴

La riqueza no pasaba solamente por España, pero también por otros países. Los países que tenían estas riquezas eran Inglaterra, los Países Bajos y Francia los cuáles desarrollaron la industria, el comercio y los servicios. "En comparación con España no se desarrollaba la industria y cuando apareció la burguesía, la nobleza rica y la Iglesia que acumulaba la riqueza", sólo gastaba el dinero en la mercancía de lujo la cual se importaba y por eso el país se quedó pobre, aunque estaba rico.²⁵

El año 1598 empieza con el reinado de Felipe III. Sobre su reinado se dice que se considera como el declive del imperio de España. Según los historiadores se observa que hubo corrupción en su gobierno como reflejo de esta falta de gobierno personal. Obviamente, siguen las guerras contra los ingleses en el ámbito internacional. "España luchó en Flandes y participó en la guerra de Treinta Años (1618-1621) a favor de los católicos. El fervor religioso español y la intolerancia cultural provocaron la expulsión de los moriscos concretamente en 1609. La expulsión no fue buena para el desarrollo de la economía regional".²⁶

²² Íñigo SÁNCHEZ LLAMA «La lente deformante: La visión de la mujer en la literatura de los Siglos de Oro» [en línea], en *AISO: Actas II*, 1990, <https://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/02/aiso_2_2_051.pdf>, [consulta: 13/02/2018].

²³ Francisco ALEJO FERNÁNDEZ et. al, *Cultura andaluza: Geografía, Historia, Arte, Literatura, Música y Cultura popular*, Madrid: Mad, 2003, 126.

²⁴ František Ladislav RIEGER, *Slovník naučný*, Praha: Kober, 1872, 100.

²⁵ Francisca PAREDES MÉNDEZ, Mark HARPRING y José BALLESTEROS, *Voces de España: Antología literaria*, 2.ª ed., Western Washington University: Cengage Learning, 2013, 62.

²⁶ *Ibíd.*

En el trono le sustituyó Felipe IV el cual estaba interesado más en las diversiones cortesanas y su actitud permitió la continuación del florecimiento cultural que fue el Siglo de Oro. "El reinado de los Habsburgos, que se inicia con la grandeza del Emperador Carlos V, se termina con el enfermizo Carlos II (1665-1700). Este que no dejó heredero, permitió el cambio a la dinastía de los Borbones".²⁷ Francisca Paredes Méndez, Mark Harpring y José Ballesteros argumentan que:

Uno de los temas sociales en la España durante los siglos XVI y XVII fue la limpieza de la sangre, es decir, se pretendía dividir a la sociedad entre cristianos nuevos y viejos. Los cristianos nuevos eran conversos de origen judío. Esta época daba el mayor privilegio a los cristianos viejos. Como tantos judíos, mujeres y otras minorías fueron víctimas de estos estatutos y otros abusos de una población que desconfiaba de cualquier rasgo cultural, diferenciador, especialmente religioso.²⁸

1.2 El origen de la Inquisición en el reino *español*

La palabra Inquisición procede de "la palabra latina *inquisitio*".²⁹ Según que cita el diccionario de la Real Academia Española la Inquisición significa: "Tribunal eclesiástico que inquiría y castigaba los delitos contra la fe".³⁰ ¿Que realmente prevenía a esta circunstancia? Aunque tenía distinto propósito, la Inquisición apareció principalmente como la institución romana por la lucha con la herejía. En el año 1231 Papa Gregorio IX estableció la Inquisición romana para crear la orden y el avance jurídico durante la lucha con los enemigos de la fe.³¹

En aquella época el fanatismo llegó hasta su máximo auge medieval. "No obstante, la masa de los fanáticos quemaba los apóstatas acusados en las fronteras en las plazas de las ciudades medievales sin alguna investigación".³² El juez propio de la Inquisición romana era el control del Papa más o menos formal. Durante la época de su existencia la Inquisición estaba debajo del control de los reyes, los príncipes, eclesiásticos locales, autoridades profanas o los obispos.³³ Cuando el acusado estaba proclamado apóstata por la Inquisición, pasaba después por el juez inquisitorial. Aquellos jueces se diferenciaban por la dureza de los castigos. Las autoridades profanas se igualaban distintamente con la institución inquisitorial desde la subordinación de la autoridad eclesiástica

²⁷ *Ibid.*

²⁸ *Ibid.*, 63.

²⁹ Pavel KUCHARSKÝ et al., *Latinsko-český slovník*, Praha: Leda, 2000.

³⁰ Diccionario de la lengua española [en línea], Madrid: Real Academia Española, 2016, <<http://dle.rae.es/?id=LiugN1u>>, [consulta: 06/03/2018].

³¹ Juan Pedro CAVERO COLL, *Breve historia de los judíos*, Madrid: Nowtilus, 2011, 123.

³² *Ibid.*

³³ Francisco Javier LORENZO PINAR, *Tolerancia y fundamentalismos en la historia*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 2007, 60.

hasta la resistencia entera activa. Cuando la Inquisición llega a su auge en la segunda mitad del siglo XIII, el control de Papa sobre la institución inquisitorial es casi total.³⁴

El Papa Sixto IV rindió debajo de la presión política de los Reyes Católicos y autorizó el comienzo de la Inquisición española independiente.³⁵ "Los historiadores argumentan que las causas del comienzo de la Inquisición por los Reyes Católicos eran la pedida por los bienes de los conversos y el afán por extender la intolerancia total".³⁶

La Inquisición española se creó también como "el intento de convertir los moros y judíos y como así de la manera religiosa unir el nuevo reino español".³⁷ La conversión se realizaba bajo la presión. Es decir, cuál la amenaza rechazaba, era expulsado.³⁸ En el último lugar muy grave quedó muerto.³⁹ Con los nuevos "conversos" bautizados aumentó el número de aquellos cuáles tomaban su conversión sólo como si fuese la salvación frente el exilio y ocultamente se quedaban con su fe.⁴⁰ Por otro lado algunos se salvaron la vida tras recibir bautismo.⁴¹

Después de la unión del reino español, las consecuencias eran fatales para los moros y judíos. A partir del siglo XV tanto judíos como moros tenían que llevar un diferenciador, es decir, tenían que ponerse "una media luna azul en hombro derecho" para diferenciarse de los otros.⁴² En cuanto a sus bienes, tendrían que disponerlos bajo protección real.⁴³

La evolución de la Inquisición española se desarrollaba en su propio y, a la vez, específico camino. La Inquisición tuvo en el centro de su escudo la cruz, el símbolo de la religión católica, en la izquierda la varita de aceite cuál representaba la pedida de perdón y la reconciliación con el Dios y en la derecha la espada, el símbolo el poder real cuál jueza el condenado.⁴⁴

Según hispanista Henry Kamen se divide la Inquisición en cinco etapas:

1. Desde el año 1480 el problema principal eran los judíos llamados conversos,
2. El comienzo del siglo XVI era más o menos tranquilo,

³⁴ Juan Pedro CAVERO COLL, *Breve historia de los judíos*, Madrid: Nowtilus, 2011, 123.

³⁵ Beatriz COMELLA, *La Inquisición española*, 4.^a ed., Madrid: Rialp, 2004, 37.

³⁶ *Ibid.*, 38.

³⁷ José Antonio ESCUDERO, *Estudios sobre la Inquisición*, Madrid: Marcial Pons, Ediciones de Historia, 2005, 77.

³⁸ *Ibid.*, 142.

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ *Ibid.*, 80.

⁴² Fernando SANTOS FONTENLA, *Isabel y Fernando: Los Reyes Católicos*, Guipúzcoa: Nerea, 1988, 217.

⁴³ Guillermo H. PRESCOTT, *Historia del reinado de los Reyes Católicos*, Madrid: Gaspar y Roig, 1855, 184.

⁴⁴ Juan Pedro CAVERO COLL, *Breve historia de los judíos*, Madrid: Nowtilus, 2011, 125.

3. Desde el año 1560 hasta 1614 eran las mayores luchas entre musulmanes y luteranos,
4. En el siglo XVII no era importante la lucha con la herejía,
5. El siglo XVIII era más o menos tranquilo.⁴⁵

En relación con las mujeres, aparecen los primeros estudios de las hechiceras y brujas. "Los primeros análisis llevan a las representaciones literarias iniciales de la hechicería en Occidente, que se dan en la tradición grecolatina".⁴⁶

"Hechiceras y brujas fueron figuras femeninas marginales y marginadas, no solo en la sociedad española de los siglos XVI y XVII, sino también en sus letras". Es decir, había "cierta ausencia de estudios literarios acerca estos seres mágicos".⁴⁷ Aunque María Jesús Zamora Calvo argumenta que "las únicas fuentes en que se pueden rastrear muestras de relatos cuyas protagonistas son hechiceras y brujas, son los tratados teológicos y los manuales de inquisidores".⁴⁸ Entonces, gracias a estos estudios, ya se puede ver que la presencia que había de las mujeres molestaba durante la época de la Inquisición.

1.3 *El personaje de la mujer en el Siglo de Oro*

En general "durante el siglo XVI, y de forma más acentuada en la centuria siguiente, se construyó un sistema ideológico que contribuyó a subordinar, enclaustrar y mediatizar todo el tipo de actividad que pudiera desarrollar una mujer".⁴⁹

Íñigo Sánchez Llama cita Sullerot cuál argumenta que "esta marginación también se observa en el mundo del trabajo. Sullerot señala que a partir del siglo XVII se penaliza el trabajo femenino siendo considerado desde ese momento «deshonesto e infamante»".⁵⁰

Íñigo Sánchez Llama, por otro lado, cita Michel cuál menciona "teniendo en cuenta que esta situación se produjo en una sociedad mercantil, influida por una mentalidad burguesa-capitalista,

⁴⁵ Beatriz COMELLA, *La Inquisición española*, Madrid: Rialp, 4.^a ed., Madrid: Rialp, 2004, 158.

⁴⁶ Eva Lara ALBEROLA, *Hechiceras y brujas en la Literatura Española de los Siglos de Oro*, Valencia: Universitat de València, 2010, 14.

⁴⁷ *Ibid.*, 13.

⁴⁸ *Ibid.*, 15.

⁴⁹ Íñigo SÁNCHEZ LLAMA, «La lente deformante: La visión de la mujer en la literatura de los Siglos de Oro», [en línea], en *AISO: Actas II*, 1990, <https://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/02/aiso_2_2_051.pdf>, [consulta: 13/02/2018].

⁵⁰ *Ibid.* Citado en Evelyn Sullerot, *Historia y Sociología del trabajo femenino*, Barcelona: Península, 1970, 68.

la consecuencia más inmediata fue que se la considerase perteneciente a un «sexo socialmente inferior y devaluado»".⁵¹

Sin embargo, Íñigo Sánchez Llama cita Izquierdo cuál explica sobre este planteamiento que:

Estaba en el hecho de que la mujer debía seguir trabajando en su entorno doméstico, aunque esa actividad no estuviese retribuida ni considerada socialmente. Izquierdo declara que como primera consecuencia de este proceso era la pérdida del concepto del tiempo porque: «Su vida está dedicada a producir vida propia o de los demás... Su tiempo no está alienado, pero en contrapartida lo está ella misma, debido a su dependencia financiera».⁵²

Entonces, se puede observar de aquella manera cada vez más la mujer debe ser solamente hija, madre o esposa.

Siguiendo esta línea, Íñigo Sánchez Llama cita Pereiro cuál "destaca que la única función de la mujer del Siglo de Oro «era la de crear al marido su espacio privado, mientras que él debía desarrollarse en el público»".⁵³

Cruz argumenta que, "si bien ninguna literatura debe tomarse como simple reflejo de la realidad histórica, la imagen de la mujer en la literatura del Siglo de Oro, tanto en sus versiones positivas como en las negativas, en sus muchas omisiones, así como en sus distorsiones, nos revela la omnipresencia del sistema patriarcal".⁵⁴

En cuanto a la literatura del Siglo de Oro, hay que mencionar que, "en la poesía lírica, la comedia o las obras en prosa tanto como novelas de caballerías y las picarescas, las madres son cuáles se quedan excluidas del todo o si por si a acaso se menciona su figura que les atribuye el valor negativo, lejano a su función materna y sin subjetividad propia".⁵⁵

⁵¹ *Ibíd.* Citado en André MICHEL, «Problemática de la producción doméstica no mercantil», *La mujer en la sociedad mercantil*, André Michel coord., México: Siglo XXI, 1980, 61.

⁵² *Ibíd.* Citado en Jesusa IZQUIERDO, *La desigualdad de las mujeres en el uso del tiempo*, Madrid: Inst. de la Mujer, 1988, 9.

⁵³ *Ibíd.* Citado en PRESENTACIÓN PEREIRO BARBERO, «El entorno afectivo de la mujer del Siglo de Oro a través de los testamentos», *Realidad histórica e invención literaria en torno a la mujer*, Coord. por la Asociación de Estudios Históricos sobre la mujer, Málaga: Diput. Prov., 1987, 60.

⁵⁴ Anne J. CRUZ, «Los estudios feministas en la literatura del Siglo de Oro», Universidad de California, en *Actas II*, 257, 1990, <https://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/02/aiso_2_1_022.pdf>, [consulta: 12/12/2017].

⁵⁵ Alain SAINT-SAËNS, *Historia silenciada de la mujer: La mujer española desde la época medieval hasta la contemporánea*, Complutense: Universidad Complutense, 2011, 45.

2 El teatro del Siglo de Oro

2.1 *El reflejo del teatro en el siglo XVII*

El teatro que florece durante Siglo de Oro tiene sus comienzos en el reinado de los Reyes Católicos. En España, como en Italia y en Portugal, los nobles gozaban del espectáculo teatral. "En los palacios se cultivaba teatro profano, con temas pastoriles, caballerescos, clásicos y novelescos".⁵⁶ De manera diaria se presentan los temas de vivir, tanto como actualidad política o religiosa. En concreto aparece "el tema del desengaño" que está presente en varias obras artísticas de la época.⁵⁷

Según Vladimír Mikeš, el Siglo de Oro permanece a la época renacentista donde figura dominio de perspectiva desde punto de vista del autor como lo ve desde la 1ª persona singular. Obviamente, hubo dos cosas importantes, es decir, el hambre por los espectáculos en el escenario y por supuesto la cantidad de los textos escritos enorme.⁵⁸

Entre los representantes más destacados del teatro del Siglo de Oro se pueden mencionar, por ejemplo, Lope de Vega, Tirso de Molina, Pedro Calderón de la Barca o Juan Ruiz de Alarcón.

Mehta proclama que "el teatro del Siglo de Oro español existía durante una época cuando el poder de la Inquisición era omnipresente. Por estas razones, el retrato de las mujeres, así como de otras minorías como musulmanes y judíos es llamativo porque los dramaturgos no solo representaban la situación social, sino que implicaban o tergiversaban su retrato de la realidad para insinuar lo que no podían decir debido al problema de la censura".⁵⁹

En general, el teatro del Siglo de Oro servía para la propaganda política. Según David García Hernán, "en España se debía a la necesidad de reforzar la propaganda política, y que lejos de presentar un ambiente realista, por ejemplo, la comedia exponía a los personajes deformados, sublimados en favor de propaganda".⁶⁰

⁵⁶ Bárbara MUJICA, *Antología de la literatura española*, Eugene: Publications, 2008, 408.

⁵⁷ Francisca PAREDES MÉNDEZ, Mark HARPRING y José BALLESTEROS, *Voces de España: Antología literaria*, 2.ª ed., Western Washington University: Cengage Learning, 2013, 63.

⁵⁸ Vladimír MIKEŠ, *Divadlo španělského zlatého věku*, Praha: Světové divadlo, 1995, traducción propia, 10.

⁵⁹ Dimita KETAN MEHTA, «El retrato de la mujer en algunas de las obras de Lope de Vega», University of Delhi <<http://dadun.unav.edu/bitstream/10171/20275/1/Ketan.pdf>>, [consulta: 12/12/2017].

⁶⁰ David GARCÍA HERNÁN, *La cultura de la guerra y el teatro del Siglo de Oro*, Madrid: Sílex, 2006, 59.

Los dramaturgos en el teatro del Siglo de Oro no mantienen "tres unidades básicas formuladas por Aristóteles, que proponían el tiempo y el espacio como parte integrante de la unidad dramática. En general, en el teatro del Siglo de Oro, no respeta ni la unidad de lugar ni la unidad del tiempo, supeditadas ambas a la acción, es decir, cada escena de cada acto posee su propia unidad espacio-temporal".⁶¹ Los dramaturgos lo han hecho de dos maneras:

A través de obras provocadoras que hacían reflexionar a los espectadores sobre los problemas de su entorno y la ideología dominante o mediante protagonistas que no conformaban a las normas del patriarcado. Entonces es necesario descubrir los mensajes escondidos subterráneos en las obras teatrales del Siglo de Oro. Las mujeres en estas obras ni son pasivas ni sumisas, aunque en general es bien diseminado el estereotipo de las mujeres virtuosas del Siglo de Oro.⁶²

Por un lado, se puede observar que "alrededor de 1540 en las primeras compañías profesionales, los papeles femeninos podían ser representados por muchachos jóvenes".⁶³

En cuanto a los personajes femeninos, había una tipología establecida. Aparecieron dos mundos totalmente opuestos: "la figura de la dama o la criada".⁶⁴

2.2 El papel de la mujer en el teatro del Siglo de Oro

En este subcapítulo se quiere exponer algunos de los ejemplos más representativos de las mujeres que se impusieron en el oficio teatral en la España de los siglos XVI y XVII. Es decir, se introdujera el rol de la mujer de la tal manera como, por ejemplo, el oficio teatral que desarrollan las actrices. Mientras no ocupaban sólo este puesto en el teatro del Siglo de Oro. Sin embargo, esta circunstancia se refleja a demuestra en este subcapítulo.

"El tema del honor es fundamental en todo el teatro del Siglo de Oro, e, indudablemente, la actitud que la mujer toma ante este problema es muy importante".⁶⁵

⁶¹ Tirso de MOLINA, *El Burlador de Sevilla*, Madrid: Akal, 2008, 46.

⁶² Dimita KETAN MEHTA, «El retrato de la mujer en algunas de las obras de Lope de Vega», University of Delhi <<http://dadun.unav.edu/bitstream/10171/20275/1/Ketan.pdf>>, [consulta: 12/12/2017].

⁶³ Felipe B. PEDRAZA JIMÉNEZ, Rafael GONZÁLEZ CAÑAL y Elena MARCELLO, *Amor y erotismo en el teatro de Lope de Vega: actas de las XXV Jornadas de teatro clásico*, Almagro: Universidad de Castilla-La Mancha, 2003, 191.

⁶⁴ Fernando CANTALAPIEDRA, *Semiótica teatral del Siglo de Oro*, Reichenberger: Kassel, 1995, 81.

⁶⁵ Luis M. GONZÁLEZ GONZÁLEZ, «La mujer en el teatro del Siglo de Oro español», [en línea], <<https://ebuah.uah.es/dspace/bitstream/handle/10017/4530/La%20Mujer%20en%20el%20Teatro%20del%20Siglo%20de%20Oro%20Espa%C3%B1ol.pdf?sequence=1>>, [consulta: 14/02/2018].

"Asimismo, también provocaba la suspensión de la representación la repentina ausencia de la compañía de las actrices que también tenían a su cargo papeles importantes. La ausencia de la compañía, en la que se encontraba representando la primera dama, solía deberse a un escándalo de índole moral".⁶⁶

Según Laura que habla de la ley que, "hasta finales del siglo XVI, no permitía que la mujer pisara las tablas del corral si no cumplía con los requisitos de estar casada y representar en la misma compañía como su marido".⁶⁷ Lo que se menciona es también que en aquella época existía una petición donde las actrices incorporaron la decisión de que las mujeres que se ocupan de consagrarse a la profesión teatral manifiestan "sobre una prohibición que afectaba directamente a su incorporación al oficio".⁶⁸ Gracias a estos testimonios se puede observar que antes las mujeres tenían que pasar por muchos obstáculos si querían pasar al oficio teatral.

Parece que las mujeres se podrían incorporar gracias a estar casadas o hijas del hombre-autor. El propio Felipe B. Pedraza Jiménez sigue con la idea y argumenta que:

La legislación trata de limitar la presencia de mujer en las tablas con la intención piadosa de protegerla de abusos (sobre todo, de que alcahuetes y proxenetas las dedicaran a la prostitución). Las actrices debían ser hijas o estar casadas con autores. En los dos casos se contrataba al conjunto familiar. Naturalmente, estas disposiciones bienintencionadas dieron ocasión a numerosos matrimonios conveniencia.⁶⁹

Por otro lado, existían mujeres que obviamente demostraban su gran talento en la profesión teatral entre los siglos XVI y XVII. Entre las mujeres que podrían integrarse al oficio teatral se puede nombrar Baltasara de los Reyes conocida como La Baltasara, Jerónima de Burgos, Jerónima de Valcázar. Otra mujer es María Calderón llamada La Calderona, cuyo talento fue recogido en una colección de *Relaciones de Felipe IV y Carlos II*.⁷⁰ Sin embargo era la hija de Juan Calderón y fue madre de Juan José de Austria, hijo bastardo de Felipe IV, por eso su colección está relacionada con Felipe IV.⁷¹ El mismo Lope de Vega adoró la antes mencionada y la alabó en sus escritos

⁶⁶ Lola GONZÁLEZ, «La praxis teatral en el Siglo de Oro: El caso de las prohibiciones para representar», [en línea], en *Actas XVI: Congreso AIH*, <https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/16/aih_16_2_088.pdf>, [consulta: 14/02/2018].

⁶⁷ *Ibíd.*

⁶⁸ *Ibíd.*

⁶⁹ Felipe B. PEDRAZA JIMÉNEZ, *Lope de Vega: Pasiones, obra y fortuna del «monstruo de naturaleza*, Madrid: EDAF, 2009, 174.

⁷⁰ Margaret E. BOYLE, *Unruly Women*, Toronto: University of Toronto, 2014, 11.

⁷¹ Felipe B. PEDRAZA JIMÉNEZ, *Lope de Vega: Pasiones, obra y fortuna del «monstruo de naturaleza*, Madrid: EDAF, 2009, 174.

como también la otra actriz *Amarilis*, es decir, su propio nombre es María de Córdoba.⁷² Lope de Vega aprecia María de Córdoba llamada *Amarilis* y le dedica el primer acto de su comedia: ¡Ay, verdades, que en amor!⁷³. Muchas comediantas antes mencionadas ganaban grandes sumas con su trabajo y por su trabajo que han hecho se consideran como "las mujeres más célebres".⁷⁴ "Está claro que algunas de las actrices antes mencionadas eran autoras, dicho de otro modo, ocupaban otros puestos relacionados con el teatro como, por ejemplo, fueron directoras o empresarias de una compañía teatral". En aquella época era evidente que estos puestos fueron asociados en grupos familiares.⁷⁵

En cuanto a Lope de Vega, es el autor más significativo que introduce el papel de la mujer.

⁷² Felipe B. PEDRAZA JIMÉNEZ y Rafael GONZÁLEZ CAÑAL, *La década de oro de la comedia española: 1630-1640*, Almagro: la Universidad de Castilla-La Mancha, 1997, 77.

⁷³ Agustín DURÁN, *Romancero General o Colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII*, Madrid: Rivadereyra, 1877, 498.

⁷⁴ Felipe B. PEDRAZA JIMÉNEZ, *Lope de Vega: Pasiones, obra y fortuna del «monstruo de naturaleza*, Madrid: EDAF, 2009, 174.

⁷⁵ *Ibid.*

3 Félix Lope de Vega Carpio (1562-1635)

3.1 *La vida de Lope de Vega en relación con las mujeres*

Su nombre propio es Félix Lope de Vega Carpio. Este presente hombre "no era solamente un dramaturgo español del Siglo de Oro sino también novelista y poeta. Como dramaturgo escribió unas 314 comedias que con certeza se pueden proclamar que son suyas".⁷⁶ Desde su temprana edad se consideró como un genio porque podría leer en latín y español. Además, era capaz de recitar los poemas de su propia composición.⁷⁷ Lope de Vega nació en 1562 cuando Madrid se convierte en la ciudad capital del Imperio, es decir, en el centro cultural y artístico de la España de su época, provenía de una familia modesta, estudió con los jesuitas y desgraciadamente no terminó la universidad en Alcalá, parece que por asuntos amorosos. Su existencia vital acabó también en Madrid.⁷⁸

Lope de Vega y Carpio estableció el concepto de tragicomedia, en contra de la teoría y la práctica, que diferenciaban comedia (personajes de baja y media condición y final feliz) de tragedia (personajes elevados y final desgraciado).⁷⁹

En cuanto a la relación de Lope de Vega con la Inquisición, se acentúa cómo Lope toma por primera vez parte activa en un proceso de la Inquisición como familiar, es decir, asistió a la ejecución de una sentencia. Era el caso de un monje franciscano de Cataluña, llamado Benito Ferrer, condenado concretamente el 21 de enero de 1624 a morir en la hoguera por un delito de sacrilegio contra la hostia consagrada. La dicha causa se llevó a cabo fuera de la Puerta de Alcalá madrileña. Según el relato de este auto de fe, Lope de Vega dirigió o presidió la cofradía de familiares y comisarios del Santo Oficio en esta ocasión.⁸⁰ Así que de tal manera la Inquisición formó parte de su vida.

Sin embargo, otra circunstancia que tomó parte de su vida fue, sin duda, su relación con las mujeres que figuraban en su vida. Por supuesto, algunas más y algunas menos le inspiraron durante su creación literaria. Felipe B. Pedraza Jiménez justifica que:

⁷⁶ Eduard KRČ, Aida María MARTÍN CAPARRÓS, *Literatura española I: Edad Media y Siglo de Oro*, Olomouc: Univerzita Palackého, 2010, 144.

⁷⁷ Henry Richard LORD HOLLAND, *Some account of the lives and writings of Lope Felix de Vega Carpio and Guillen de Castro*, London: Whitefriars, 1817, 7.

⁷⁸ Félix LOPE de VEGA, *La Gatomaquia*, Barcelona: Red ediciones, 2018, 7.

⁷⁹ Juan María MARÍN, Antonio REY HAZAS, *Antología de la literatura española hasta el siglo XIX, 1.ª ed.*, Madrid: Sociedad General Española de Librería, 1992, 93.

⁸⁰ Hugo Albert RENNERT, Américo CASTRO, *Vida de Lope de Vega*, Madrid: Anaya, 1968, 357-358.

Lope tuvo estrecha relación con muchas mujeres vinculadas a la farándula. A veces, por razones meramente mercantiles: la venta de sus comedias. En otros casos, nos consta que negocios, amores y placeres se mezclaron y confundieron.⁸¹

Se dice que la vida de Lope de Vega estaba marcada por ciertas peripecias amorosas que seguían hasta su muerte. Esto se puede observar en el caso de relación con "su primera mujer Elena Osorio, llamada Filis, en la novela *La Dorotea*".⁸² Otra presente mujer es "Isabel de Urbina que aparece en sus romances de Belisa". "Micaela de Luján, actriz cómica, concretamente aparece como Camila Lucinda en sonetos o en la *Angélica*. Otra presente mujer es Casandra en *El castigo sin venganza*".⁸³

Es interesante como se explica en "*La corona de merecida* de Lope de Vega, en las que también el conflicto lo genera el deseo ilegítimo del rey hacia una mujer que se le opone con firmeza, pero como en ellas el tratamiento que recibe este conflicto no es el de dramas de la honra de desenlace sangriento".⁸⁴

Desde otro punto de vista su presencia se distingue en heroínas interesantes. Aunque sus protagonistas femeninas típicamente se mueven dentro de papeles tradicionales, son personajes fuertes y dinámicos que adelantan la acción. Como, por ejemplo, sucede en el caso de Laurencia en la obra *Fuenteovejuna*. "Laurencia es una labradora. Hay que mencionar que es una mujer de tremenda valentía y espíritu. Sin embargo, algunos críticos han hablado de un elemento feminista en el teatro de Lope de Vega". Aunque Lope no se considera como un feminista, dicho de otro modo, en el sentido moderno, ya que no aboga por ningún cambio en el *statu quo*.⁸⁵ Es decir, en el estado en que, con respecto a la posición de la mujer, demuestra una gran sensibilidad

⁸¹ Felipe B. PEDRAZA JIMÉNEZ, *Lope de Vega, pasiones, obra y fortuna del «monstruo de naturaleza*, Madrid: EDAF, 2009, 175.

⁸² Eduard KRČ, Aida María MARTÍN CAPARRÓS, *Literatura española I: Edad Media y Siglo de Oro*, Olomouc: Univerzita Palackého, 2010, 139.

⁸³ *Ibid.*, 140.

⁸⁴ Teresa FERRER VALLS, «Mujer y escritura dramática en el Siglo de Oro: del acatamiento a la réplica de la convención teatral.», [en línea], Universitat de València, <<http://entresiglos.uv.es/wp-content/uploads/escritura.pdf>>, [consulta: 14/02/2018].

⁸⁵ Según la definición del Diccionario panhispánico de dudas, *statu quo* proviene de la palabra latina y significa literalmente 'en el estado en que'. Se emplea como locución nominal masculina con el sentido de 'estado de un asunto o cuestión en un momento determinado. Diccionario panhispánico de dudas [en línea], Madrid: Real Academia Española, 2005, <<http://lema.rae.es/dpd/?key=statu+quo>> [consulta: 13. 2. 2018].

femenina.⁸⁶ Sin embargo, se puede ver en la obra de Lope de Vega *El perro del hortelano*⁸⁷ que la figura de la mujer es intrépida y decidida interrumpir el amor entre sus criados. Como sucede en el caso de Diana, condesa de Belflor.

Como se puede observar en la obra *El anzuelo de Fenisa* o *La villana de Getafe*, las mujeres de las obras de Lope se visten de hombres o viajan disfrazadas de criadas, "saltan las normas legales y las imposiciones sociales, están dispuestas a lo que sea para conseguir lo que buscan, igual que los hombres".⁸⁸

3.2 Teatro de Lope de Vega

El teatro en la época de Lope de Vega era "un poco espectacular". "El escenario era elemental, los efectos de tramoya, generalmente sencillos; sólo los trajes solían ser vistosos".⁸⁹ Es decir, todo en el alrededor de la propaganda política.

Por otro lado, el mismo Lope de Vega pide "un teatro de invención". Dicho de otro modo, quería divertir gustando.⁹⁰ En las obras dramáticas mezcla "lo cómico con lo trágico". En cuanto a la estructuración de la obra teatral, había tres actos, o sea, tres jornadas: "planteamiento, nudo, desenlace, a veces el nudo lo ocupa todo". Como se ha mencionado en el capítulo sobre el teatro del Siglo de Oro, los dramaturgos no respetaban la unidad de tiempo y lugar, es decir, Lope de Vega no es una excepción. Sin embargo, respeta "la variedad de estilo", es decir, mezcla distintos lenguajes y respeta la variedad de los versos y las estrofas. Esto se refleja en su romance, redondilla y soneto.⁹¹ "La estrofa más usada y que se repite, es la redondilla".⁹²

⁸⁶ Bárbara MUJICA, *Antología de la literatura española*, Eugene: Publications, 2008, 475.

⁸⁷ Félix Lope de VEGA Y CARPIO, *El perro del hortelano*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002, <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-perro-del-hortelano--0/html/ff981632-82b1-11df-acc7-002185ce6064_3.html#inicio>, [consulta: 20/2/2018].

⁸⁸ «¿En la época de Lope las mujeres podían interpretar en un escenario?», en La Casa Museo Lope de Vega, <<http://casamuseolopedevega.org/es/lope-y-su-obra-2/que-sabes-de-lope-2/en-la-epoca-de-lope-las-mujeres-podian-interpretar-en-un-escenario>>, [consulta: 20. 2. 2018].

⁸⁹ Margit FRENK, *Del Siglo de Oro español*, La ciudad de México: El Colegio de México, Centro de estudios Lingüísticos y Literarios, 2007, 36.

⁹⁰ Eduard KRČ, Aida María MARTÍN CAPARRÓS, *Literatura española I: Edad Media y Siglo de Oro*, Olomouc: Univerzita Palackého, 2010, 143.

⁹¹ *Ibid.*, 144.

⁹² Eduard KRČ, Aida María MARTÍN CAPARRÓS, *Literatura española I: Edad Media y Siglo de Oro*, Olomouc: Univerzita Palackého, 2010, 145.

Lope "subraya la importancia de las figuras retóricas y pide la adecuación de las formas métricas a las diversas situaciones".⁹³

Algunos temas distinguidos por siguientes categorías de Lope de Vega son comedias:

- a) de capa y espada (*Los melindres de Belisa o La dama boba*)
- b) comedias de enredo (*El cerco de Madrid, El perro del hortelano*)
- c) piezas con temas bíblicos (*La hermosa Ester*)
- d) dramas históricos de varios países (*El gran duque de Moscovia o Roma abrasada*)
- e) dramas históricos hispanos (*El bastardo Mudarra o Fuenteovejuna*)
- f) los dramas sobre campesinos y su honor (*El mejor alcalde*).⁹⁴

En conclusión, hay que mencionar que en el teatro del Lope de Vega llegan tres momentos clave y es: "el honor del hombre, la monarquía y la posición del rey, y la ortodoxia cristiana".

⁹³ Margit FRENK, *Del Siglo de Oro español*, La ciudad de México: El Colegio de México, Centro de estudios Lingüísticos y Literarios, 2007, 36.

⁹⁴ Eduard KRČ y Aida María MARTÍN CAPARRÓS, *Literatura española I: Edad Media y Siglo de Oro*, Olomouc: Univerzita Palackého, 2010, 144-145.

SEGUNDA PARTE: ANÁLISIS DE LOS TEXTOS ELEGIDOS

4 Metodología usada

4.1 *La elección de los textos y métodos del análisis*

Esta parte del trabajo se basa en la práctica. Es decir, en la investigación práctica se va a hacer el análisis de las cuatro obras teatrales de Lope de Vega: *El perro del hortelano*, *El anzuelo de Fenisa*, *La villana de Getafe* y *La niña de Plata*. Estas cuatro obras teatrales principalmente son elegidas porque los personajes principales son mujeres y en cada una de estas obras se expone el papel de las figuras femeninas más significativo. Dentro de esta investigación se explica su carácter, su posición y su rol. Dicho de otro modo, se introduce la figura de la mujer en el teatro de Lope de Vega a través de las obras antes mencionadas.

El objetivo de esta investigación práctica es encontrar cuál tipo de las mujeres predominaba en el teatro de Lope de Vega. Él mismo se dedicaba a describir las mujeres en el teatro del Siglo de Oro. Sin embargo, observa que, la Inquisición era enorme en aquella época y entonces todas las minorías donde pertenecían también las mujeres, tenían una posición muy mala. Se va a ver si se puede encontrar alguna relación entre la Inquisición y la mujer.

Desde otro punto de vista, en esta época el comportamiento de la mujer se encontraba en dos planos. En primer lugar, las mujeres se subordinaban y se comportaban como se esperaba en la sociedad, es decir, tendrían que cuidar a su marido o, por el contrario, las mujeres se comportaban como que necesitaban el cambio. El mismo contraste podemos encontrar en las obras *La villana de Getafe* y *La niña de Plata* de Lope de Vega. El otro contraste podemos hallar, por ejemplo, en la obra *El perro del hortelano* donde la mujer Diana, condesa de Belflor, llega hasta el puesto más alto en la sociedad. Por otro lado, está la obra *El anzuelo de Fenisa* donde la protagonista es una cortesana manipuladora que, a través de la seducción, intentaba conseguir mejores tratos y buscaba los hombres con dinero. Como está claro, son los contrastes totalmente diferentes. De este modo se puede ver como en el teatro del Siglo de Oro existieron tipos de figuras femeninas totalmente diferentes.

En cuanto a los métodos del análisis, las siguientes obras se van a analizar según criterios elegidos: se introduce una breve sinopsis de la obra, de todas formas; se va a ocupar de la mención y característica de las protagonistas y sus caracteres o como utilizaban sus prácticas si se trataría sobre el amor, el deseo del matrimonio o los bienes de lujo. El último capítulo de la investigación

se va a ocupar de la comparación de las figuras femeninas que va a servir para conclusión del trabajo.

5 Análisis de los textos

5.1 El perro del hortelano de Lope de Vega

Es cierto que es difícil definir cuándo Lope de Vega escribió esta obra, pero probablemente se puede considerar que esta obra se apareció al principio del siglo XVII. En esta obra se refleja el deseo del matrimonio con la mujer de la clase alta, en este caso de Diana, condesa de Belflor y la ambición de Lope de Vega de pertenecer a la escala social más alta.

La trama de esta comedia podría resumirse de la siguiente forma: Diana, condesa de Belflor, se enamora de su secretario Teodoro. Éste, a su vez, ha prometido su amor a Marcela, una criada que también está al servicio de Diana. Desde un punto de vista se puede ver que en esta comedia teatral del Siglo de Oro se refleja también cierta envidia de Diana, dicho de otro modo, en torno por celos y oscilando entre su amor y su código de honra, es decir, es condesa que no le permite casarse con su secretario Teodoro, Diana no consiente que su amor idílico, Teodoro, mantenga relaciones con Marcela. Como normalmente suele ocurrir en la mayoría de las comedias de la época, la sinopsis tendrá su resolución de manera bastante compleja. Tristán que es otro criado, elabora un plan para convertir a Teodoro en noble, permitiendo a éste que se case con Diana, quien tajantemente recusa la propuesta de matrimonio de otros nobles.

Lo que interesa de esta comedia teatral es la personalidad de las figuras femeninas. En este caso los protagonistas son Diana, condesa de Belflor y Marcela.

La obra *El perro del hortelano* describe un dicho "Que no comes ni deja comer". Es la expresión que hace referencia a los sentimientos que tenía la condesa hacia uno de sus criados, el secretario Teodoro, pero al ver que él tenía sentimientos por una de sus criadas y no por ella, intentó separarles diciéndole a él todos sus defectos o encerrando a esta en sus aposentos (habitación). Por eso esta expresión, ella quería amar y ser amada, pero al no poder intentaba que los demás tampoco pudieran. Por eso se dice eres como "el perro del hortelano que no comes ni dejas comer."

Diana

Una de las características de Diana, condesa de Belflor, es la función de envidiosa, que es la mujer quién manda, es celosa y envidiosa hacia el amor entre Teodoro y Marcela, pero no quiere que nadie se enterará de eso:

DIANA (Sola.): Mil veces he advertido en la belleza,
gracia y entendimiento de Teodoro,
que, a no ser desigual a mi decoro,

estimara su ingenio y gentileza.
Es el amor común naturaleza,
mas yo tengo mi honor por más tesoro,
que los respetos de quien soy adoro
y aun el pensarlo tengo por bajeza.
La envidia bien sé yo que ha de quedarme,
que, si la suelen dar bienes ajenos,
bien tengo de qué pueda lamentarme,
porque quisiera yo que, por lo menos,
Teodoro fuera más para igualarme
o yo, para igualarle, fuera menos.⁹⁵

Tristán, el mayordomo de Diana, cuál intenta convencer a Teodoro para que Teodoro deja de amar Marcela para no sea una deshonra para la condesa:

TRISTÁN: Dejar de amar a Marcela,
pues la Condesa es mujer
que, si lo llega a saber,
no te ha de valer cautela
para no perder su casa.⁹⁶

Diana dice que las mujeres no son de piedras, es decir, tienen sentimiento y son de alguna manera sensibles:

DIANA: No lo hiciera el sol
si, como es sol, mujer fuera.
Si alguna cosa sirvieres
alta, sírvela y confía,
que amor no es más que porfía;
no son piedras las mujeres.
Yo me llevo este papel,
que despacio me conviene
verle.⁹⁷

Más aparte del dominio del espacio físico, la Condesa de Belflor también se apoderará de la esfera psicológica de los personajes con quienes entra en contacto. Dominada por los celos, prohíbe el

⁹⁵ Félix Lope de VEGA Y CARPIO, *El perro del hortelano*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002, <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-perro-del-hortelano--0/html/ff981632-82b1-11df-acc7-002185ce6064_3.html#inicio>, [consulta: 10/04/2018]

⁹⁶ *Ibid.*

⁹⁷ *Ibid.*

en vez de donde otra tiene corazón y dentro de él el sentimiento. En la obra aparecen varios personajes como, por ejemplo, Camilo y Albano que son los galanes, Fenisa que es el personaje principal y representa el mundo femenino, Celia, mujer de Cirse, Lucinado que es hombre de mar, mercader y además es español de Valencia, Tristán que es criado; también aparecen otros dos criados, Bernardo y Fabio que son pajes españoles, Osorio que es el capitán, después aparecen "Trebino y Orozco"; Don Félix, Donato que se aparece a partir del verso 855 y Dinarda que es española cuál aparece a partir del verso 980.⁹⁹

En general, la historia relata sobre Fenisa, una mezquina y cortesana, que iba al puerto a través de mentiras y engaños intentaba siempre conseguir lo que ella querría. Es decir, buscaba caballeros o mercaderes con dinero. Mientras lo intentaba seducir también hacía tratos para ganar dinero. Quería encontrar el amor y muy pocas veces lo conseguía. Gracias a que se había ganado esa fama gracia a ese tipo de cosas.

Fenisa

El anzuelo de Fenisa de Lope de Vega lleva un rol importante de la mujer. Fenisa es una cortesana, inteligente que intentaba buscar a los hombres y utilizarlos para conseguir mejores tratos. Fenisa dijo en una parte de la obra que podría amar una persona que cumpliera con sus expectativas, como, por ejemplo, que fuera un hombre importante: caballero, mercader etc.

Ysla Campbell cita David Gitlitz y según él no es necesario insistir en la posición dependiente y subordinada de la mujer en los Siglos de Oro y argumenta que:

La mujer considerada, por naturaleza, un ser inferior, es decir, la mujer del siglo XVII muestra una inquietud y una iniciativa que trasgreden los valores tradicionales. En esta pieza no encontramos que la mujer sea el sexo débil, sino una demostración de la fuerza y voluntad a que puede llevar un sentimiento. En el caso de Fenisa, como en la picaresca, hay un ciclo en la pareja frustración-agresión, ante el desamor, la cortesana desafía a una sociedad donde el hombre impone sus normas – hasta el extremo de enamorarse de una mujer disfrazada de hombre – y para ello usa sus encantos y el ingenio.¹⁰⁰

⁹⁹ Félix Lope de VEGA Y CARPIO, *El anzuelo de Fenisa*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2013, <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-anzuelo-de-fenisa-0/html/49045d0c-c550-4e5e-9174-f0e72c3a8a23_2.html#I_0_>, [consulta: 17/04/2018].

¹⁰⁰ Ysla CAMPBELL, «Picardía y crisis moral en *El anzuelo de Fenisa*», Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 158-159, 2011, <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/picardia-y-crisis-moral-en-el-anzuelo-de-fenisa/>>, [consulta: 17/04/2018]. Citado en Vid. Algunas ideas sobre el papel de la mujer en la época, en David Gitlitz, ‘Introduction: Lope de Vega and Fenisa’s Hook’ *El anzuelo de Fenisa* (trad. David Gitlitz). Trinity University Press, San Antonio, 1988, pp. XIV, XVII.

Celia

Otra mujer es Celia que parece como la ayudante de Fenisa. Sin embargo, Celia se pone a hablar a Fenisa para que se atreve comunicar con los hombres.

Dinarda

Por otro lado, otra figura de la mujer llamada Dinarda, la dama de sangre noble, con un disfraz masculino, se ha trasladado desde España hasta Italia en busca del hombre que ama, lo que implica el ejercicio de una libre elección en el amor. Los desplazamientos de lugar suponen un tipo de relaciones con gente desconocida. Ysla Campbell cita José Antonio Maravall cuál proclama que "y es manifiesto que altera los modos de comportamiento: una masa de gentes que se saben desconocidas [...] se conduce de manera muy diferente a un grupo de individuos que saben pueden ser fácilmente identificados".¹⁰¹ Sin embargo, según Ysla Campbell en ese sentido, en Dinarda hay una despersonalización, una especie de aprovechamiento del anonimato que le permite el disfraz. De ahí que no tenga empacho en lanzarse a la búsqueda de una dama a quien servir, para poder vivir a expensas de ella".¹⁰²

No obstante, Dinarda mantendrá su apariencia del hombre y solamente a lo largo en la última escena descubrirá su identidad.¹⁰³ Se disfraza de hombre don Juan a cuál se enamora la cortesana Fenisa y una vez proclamó que quiere ser soldado. Hay que mencionar que este rasgo es algo muy habitual en el teatro del Siglo del Oro.

Justamente en esta escena se puede observar el cambio de la identidad de Dinarda y su revelación. (Entra el capitán OSORIO, DINARDA en hábito de caballero, BERNARDO y FABIO, pajes.) Dinarda dice que es caballero y se hace pasa por un tal Don Juan de Lara:

FENISA:	¿Caballero?
OSORIO:	¿No lo ves?
FENISA:	¿El nombre?
OSORIO:	Don Juan de Lara.

¹⁰¹ *Ibíd.* Citado en José Antonio Maravall, *La cultura del Barroco*. Ariel, Barcelona, 1975, 51.

¹⁰² *Ibíd.*

¹⁰³ Felipe B. PEDRAZA JIMÉNEZ, Rafael GONZÁLEZ CAÑAL y Elena MARCELLO, *Amor y erotismo en el teatro de Lope de Vega: Actas de las XXV Jornadas de teatro clásico*, Almagro: Universidad de Castilla-La Mancha, 2003, 104.

FENISA: Buena cara.
OSORIO: Linda cara.¹⁰⁴

Ysla Campbell argumenta también que:

Tanto en Fenisa como en Dinarda se da una situación de competitividad en las relaciones intersexuales, utilizando como procedimiento el engaño. Ambas se aprovechan la fisura ideológica que implica la importancia de la apariencia en la época, lo que en parte explica el uso tan frecuente del disfraz, de la suplantación de identidades, en la comedia española de los Siglos de Oro. Esto nos muestra dos planos de la inquietud femenina, ya que tanto en el nivel social de la pícaro, como en el de la dama, hay una transgresión del papel tradicional asignado a la mujer que tiene su fundamento en una moral similar en cuanto a su relajamiento.¹⁰⁵

El análisis se ocupa de tres figuras femeninas. Sin embargo, las figuras más significativas de esta obra son cortesana Fenisa que manipula y engaña para conseguir ciertos beneficios y Dinarda que se disfraza del hombre. En el otro subcapítulo se va a introducir otra obra *La villana de Getafe* de Lope de Vega donde aparece otra figura femenina importante.

5.3 *La villana de Getafe de Lope de Vega*

La Villana de Getafe es otra obra teatral de Lope de Vega. Básicamente trata sobre historia amorosa. Félix es un caballero inseguro y agitado por el interés. Antes de ir a Sevilla promete casarse con Ana que es, por otra parte, pretendida por Pedro. Llegando a Getafe, enamora de Inés, una villana de Getafe a quien ya había conocido en Madrid. Tras dos años en Sevilla, de donde vuelve beneficiado con miras a su boda con Ana. Inés consigue imposibilitar la boda prevista camuflándose de sirvienta (de nombre Gila) y culpando al galán de tener ascendencia morisca. Cuando Félix tiene la idea de pedir la mano de otra dama, Elena, Inés se mezcla haciéndose pasar por Juan, un primo de la dama a quien ésta había sido prometida en su niñez y que se fue de las Indias. Merced a esta nueva fábula del primo indiano, Inés convence a Félix que le va a venir un abundante dote de América, con lo cual el apuesto galán accede a casarse con ella. Así es como el caballero, anhelante y traicionado, se casa con la villana pobre pero honesta, en presencia de Ana, partícipe de la burla y contenta porque vengada del indecente Félix. Por fin la llegada divulgada

¹⁰⁴ Félix Lope de VEGA Y CARPIO, *El anzueto de Fenisa*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2013, <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-anzueto-de-fenisa-0/html/49045d0c-c550-4e5e-9174-f0e72c3a8a23_2.html#I_0_>, [consulta: 17/04/2018].

¹⁰⁵ Ysla CAMPBELL, «Picardía y crisis moral en *El anzueto de Fenisa*», Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 159, <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/picardia-y-crisis-moral-en-el-anzueto-de-fenisa/>>, [consulta: 17/04/2018].

Negocio de casamiento,
mientras vela el pensamiento
en los donaires de Inés.
(vv. 529-534)¹⁰⁹

Más tarde se puede ver la actitud de Don Félix en cuanto a considerar el matrimonio como un negocio rentable con la falsa dote de Inés, y antes manifestando todos los prejuicios de sangre y dinero:¹¹⁰

FÉLIX: Oye, Inés, que es disparate
tratar de justicia aquí;
no me estorbes que me case,
pues no es posible contigo.

INÉS: ¿Topa en el ser desiguales?

FÉLIX: En eso y tu pobreza.
(vv. 3012-3017)¹¹¹

Dicho de otro modo, hay una actitud engañosa del hombre para gozar los favores de la mujer,¹¹² frente a una cauta desconfianza por parte de ella, por el obvio problema de la desigualdad social:¹¹³

INÉS: Bien te abriera,
Félix, si tu igual naciera;
Pero no puedo igualarte.
[...]

FÉLIX: Mis ojos, si me igualaras,
¿En casarme yo que hiciera?
Ésta es prueba verdadera
de amor; abre, ¿En qué reparas?
Seré tu marido, Inés:
Treinta palabras te doy.
(vv. 845-847; 852-857)¹¹⁴

¹⁰⁹ *Ibíd.*

¹¹⁰ *Ibíd.*

¹¹¹ *Ibíd.*

¹¹² *Ibíd.*

¹¹³ *Ibíd.*, 172.

¹¹⁴ *Ibíd.*

va a analizar la última obra de la investigación, es decir, la obra es *La niña de la plata* de Lope de Vega.

5.4 *La niña de la plata de Lope de Vega*

La trama de la obra *La niña de la plata* se basa en que Juan está prendado de Dorotea, una dama honesta la cual tiene mucha fama, pero pobre. Así que el padre de Juan, Veinticuatro, no está a favor de la boda. Por otro lado, Enrique de Trastámara, el hermano del Rey se enamora de Dorotea y le persigue. Enrique de Trastámara hace bastantes sacrificios para obtenerla. Lo realiza por medio de regalos en forma de joyas y oro; también compra a su escudero, su hermano Félix y al fin también su tía Teodora quien favorece la entrada de Enrique en los aposentos de Dorotea por la noche para complacer sus deseos. Dorotea le narra toda la historia de su amor a Enrique de Trastámara que mueve a Enrique y le imposibilita a desprestigiarla. Al fin, Enrique pide a Veinticuatro a que se enlace Juan a Dorotea ofreciéndole una cuantiosa dote. Al final, se enlazan Juan y Dorotea.

Dorotea

Se trata de una figura femenina burlada y vengada. Sin embargo, según Germán Vega García-Luengos y Rafael González Cañal "Enrique de Trastámara se enamoró de Dorotea, de condición inferior a la suya, a quién tratará de seducir".¹¹⁸ Y de una manera lo intenta porque ella claramente ha hecho una proeza por las maneras sutiles y tacitas que le da a su carácter mucho valor hasta que Enrique suelda la cantidad de su enlace y él mismo pide la mano de Dorotea al padre de Juan. Le hace hablar a Enrique:

... pues eres
Tan firme en tanto interés;
cosa bien nueva en mujeres
(III, vv. 605-607)¹¹⁹

Opuesto a su entereza es el intento perseverante de conmovérsela a través de oro y regalos lujosos, «el oro ablanda hasta las peñas duras» (II, 512). El rey y Enrique creen que las cosas lujosas la

¹¹⁸ Germán Vega GARCÍA-LUENGOS, Rafael GONZÁLEZ CAÑAL, *Locos, figurones y quijotes en el teatro de los Siglos de Oro*, Actas selectas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro, Almagro: Universidad de Castilla-La Mancha, 2007, 327.

¹¹⁹ Félix LOPE de VEGA, *La niña de plata*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999, <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-nina-de-plata--0/html/feedba48-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_0>, [consulta: 17/04/2018].

harían cambiar de intención y que tal vez ella cambiar su idea de enlazarse con Juan y se enlazara con Enrique sin importarse a sus sentimientos mediante la subordinación del hombre:

[...] que las damas quieren oro,
que no viven de sangre de las venas
con él le curaré mejor que el moro
(II, vv. 517-519)¹²⁰

El argumento por este esfuerzo vano del Rey y Enrique está guiado por no haber comprendido la firmeza y la capacidad de Dorotea:

Que quiero más desnudas mis paredes
y vestido mi honor,
que a treinta infantes
(I, vv. 950-951)¹²¹

Se comprende esta razón visiblemente por el hecho de que Dorotea siempre está reflejada en el sentido cruel, por el Rey y su hermano como si ella fuera un objeto. Ella no es un ser humano sino el «edificio» (I, 833)¹²² del gusto de Enrique; es una «!gran pieza!» (I, 1055).¹²³

En la última obra analizada se fija de la figura femenina llamada Dorotea. Su comportamiento hacia las cosas es diferente. Ella rechaza todo el lujo. En el último capítulo se introduce la comparación de todas las obras antes mencionadas.

¹²⁰ *Ibíd.*

¹²¹ *Ibíd.*

¹²² *Ibíd.*

¹²³ *Ibíd.*

6 Comparación de las figuras femeninas

En la parte práctica se ha visto cuatro obras teatrales: *El perro del hortelano*, *El anzuelo de Fenisa*, *La villana de Getafe* y *La niña de plata* de Lope de Vega, donde las protagonistas eran mujeres y donde se intenta describir de manera detallada el carácter de las figuras femeninas. Se añaden los rasgos iguales y desiguales que las figuras femeninas tenían en las obras antes mencionadas. Por un lado, hay que mencionar que es difícil describir de manera muy compleja la posición de la mujer durante el Siglo de Oro.

En primer lugar, se puede fijar que Lope de Vega utiliza en estas comedias el recurso de la dama disfrazada como sucedió, por ejemplo, en el caso de Dinarda (*El anzuelo de Fenisa*) o en el caso de Inés (*La villana de Getafe*) que al final se resuelve su verdadera personalidad. De una manera se puede observar como si las damas disfrazadas quisieron esconder su verdadera identidad para poder llegar a sus metas deseadas.

Otro rasgo fundamental describe una desigualdad social entre la mujer y el hombre. Esto sucede en la obra *El perro del hortelano* donde Diana, condesa de Belflor ocupa un puesto muy alto en la sociedad mientras en el caso de la obra *El anzuelo de Fenisa*, aunque cortesana Fenisa desde un punto de vista es indistinguible de las damas nobles la cortesana viene de una clase social media la cual busca el mejor tratamiento económico del hombre, pero siempre considerada sumisa del hombre. Por otro lado, en la obra *La villana de Getafe*, la protagonista Inés se dice que es una villana pobre pero honesta y en *La niña de plata*, el personaje principal es Dorotea, la cual es pobre y virtuosa también.

Sin embargo, se puede ver en las cuatro obras cierta manipulación y cómo funcionan las intrigas. En el caso de la obra *El perro del hortelano* Diana, condesa del Belflor manipula con Teodoro y utiliza todos medios para que deje Marcela y esté con ella, aunque no es de la misma clase como ella. Es interesante como Vladimír Mikeš confirma que "durante la época del Siglo de Oro los individuos de la clase alta se casan con los individuos de la clase más baja".¹²⁴ En la obra *El anzuelo de Fenisa*, Fenisa manipula a los hombres e intenta conseguir bienes de lujo. En *La villana de Getafe*, la protagonista Inés acusa el hombre y de una manera también quiere conseguir que el hombre se case con ella.

¹²⁴ Vladimír MIKEŠ, *Divadlo španělského zlatého věku*, Praha: Divadelní ústav, 1995, traducción propia, 62.

Es interesante que las obras escritas de Lope de Vega tanto *La niña de plata* como *La villana de Getafe* terminan al final con la boda.

Desde un punto de vista se puede fijar que, por ejemplo, Dorotea en la obra *La niña de plata* se debe subordinar al hombre en la situación cuando le quieren mediante regalos lujos convencer que en vez de casarse con Juan se debe casar con Enrique sin importar sus sentimientos. Entonces, se puede ver que Dorotea es contrapuesta a la protagonista Fenisa de la obra *El anzuelo de Fenisa* porque ella es quién busca los hombres con mejor trato económico.

Según lo que se ha visto se puede responder al objetivo de la investigación cuál tipo de mujer predominaba, manipulaba y utilizaban engaños como sucedió en el caso de Diana, la condesa de Belflor de la obra *El perro del hortelano*, Fenisa de la obra *El anzuelo de Fenisa* e Inés de la obra *La villana de Getafe*.

Según Dimita Ketan Mehta, "Inés de la obra *La Villana de Getafe* y Dorotea de la obra *La niña de la plata*, las dos tienen dos metas: casarse con su amante; y en segundo lugar Inés tiene que vengarse porque Félix le ha engañado y Dorotea tiene que evadir las pretensiones de Enrique. Para lograr las metas, las dos comportan de una manera diferente, Inés a través de «la resistencia activa y consciente» y Dorotea «la acomodación activa y consciente»".¹²⁵

Además, el mismo Dimita afirma que "la firmeza de las dos también es algo que da mucho valor a su carácter. Ser firme insinúa tener el coraje de rechazar las circunstancias y esto a la vez les ayuda en conseguir sus fines. Ser firme es también la señal inicial de que son agentes autónomas, deciden algo para sí mismas y tienen el valor y firmeza de conseguirlo".¹²⁶

Para concluir, se ha visto cuatro mujeres "quienes tratan de conseguir sus metas y lo consiguen también, aunque sus métodos fueran tan diferentes. Por los métodos adoptados por las cuales son capaces de manipular y manejar el patriarcado según su gusto es imprescindible de observar".¹²⁷ Sin embargo, hay que mencionar durante el proceso de la creación de la investigación y en las obras analizadas no hay ninguna relación entre Lope de Vega, la mujer y la Inquisición.

¹²⁵ Dimita KETAN MEHTA, «El retrato de la mujer en algunas de las obras de Lope de Vega», University of Delhi, 373, <<http://dadun.unav.edu/bitstream/10171/20275/1/Ketan.pdf>>, [consulta: 24/04/2018].

¹²⁶ *Ibíd.*

¹²⁷ *Ibíd.*, 379.

Conclusión

El objetivo de este presente trabajo era responder a la pregunta sobre cuál era la postura de la mujer en las obras de Lope de Vega en relación con la Inquisición y si se puede ver este reflejo o no. Sin embargo, durante la investigación fue descubierto que la Inquisición era omnipresente en aquella época durante Siglo de Oro y gracias a la fuente de confianza Lope de Vega consiguió que podría seguir publicando sus obras sin problemas y sin miedo. Es decir, en la investigación y en las obras analizadas no hay ninguna relación entre Lope de Vega, la mujer y la Inquisición Solamente se sabe que Lope de Vega era familiar de Santo Oficio en el siglo XVII y que participaba con la Inquisición.

Por otro lado, el objetivo secundario de la investigación práctica era sobre cuál tipo de mujeres predominaba en el teatro de Lope de Vega. Durante el análisis fue descubierto que predominaban figuras femeninas de las obras más manipuladoras con rasgos del engaño, pero cada una de las protagonistas son distintas. Cada una sólo busca felicidad en su vida privada.

Es cierto que pasaban por las obras *El perro del hortelano*, *El anzuelo de Fenisa*, *La villana de Getafe* y *La niña de plata* figuras femeninas. En la obra *El perro del hortelano*, Diana, condesa de Belflor, ocupa puesto muy alto en la sociedad y hace todo lo posible para interrumpir el amor entre sus sirvientes y también para que no se caiga en la escala social porque al final de la obra decidirá estar con su criado y espera que todos los que saben sobre su relación con el criado van a estar callados. También algo que era muy habitual es que las mujeres se disfrazaban de hombres como sucedió en el caso de Dinarda. Por otro lado, en la obra *El anzuelo de Fenisa*, donde la protagonista Fenisa, buscaba a los hombres con bienes lujos y utiliza varias prácticas de los engaños para conseguir lo que quería. También se puede ver en la obra *La villana de Getafe* donde la protagonista Inés se disfraza de criada para impedir la boda entre un caballero y la otra rival para que en el mismo sentido conseguir su amor y vengarse al final casándose con este caballero. En la última obra analizada *La niña de plata* se refleja la figura femenina totalmente diferente, que Dorotea, el personaje principal no quiere nada de lujo sino puro amor y el caballero quién está enamorado de ella quiere casarse con ella. Aunque el padre del caballero está opuesto de la boda, porque ella es pobre. Al final se casa también.

Para concluir, Lope de Vega es un escritor español famoso, fenómeno del Siglo de Oro que no solamente dedica la vida a la creación teatral sino se consagra también de escribir obras narrativas u obras épicas que también se podrían analizar, pueden dar otro punto de vista y merecen atención.

Resumé

Předkládaná bakalářská práce se zabývá postavou ženy v divadle Lope de Vegy. Soustředí se na analýzu zejména hlavních postav ve čtyřech divadelních hrách Lope de Vegy, a to v dílech *El perro del hortelano*, *El anzuelo de Fenisa*, *La villana de Getafe* a *La niña de plata* se postava ženy projevuje nejvýrazněji. Cílem této bakalářské práce bylo najít souvislost postavy ženy v dílech Lope de Vegy ve vztahu s inkvizicí. Vzhledem k tomu, že Lope de Vega spolupracoval s inkvizicí a byl pod jejím vlivem, protože inkvizice byla všude přítomná žádná tato skutečnost se v dílech nenašla, proto postava ženy byla analyzována z různých pohledů.

V úvodu práce je popsáno, proč toto téma bylo vybráno a jak budou tyto čtyři divadelní hry analyzovány. V teoretické části byl analyzován historický kontext, byl popsán původ a funkce inkvizice ve španělském království, ale také postava ženy v době zlatého věku. Současně bylo v této části definováno divadlo zlatého věku, jeho odraz v 17. století a role ženy v divadle zlatého věku. Závěr této části byl věnován nesmírně důležitému autorovi této doby Felixovi Lope de Vegovi, jeho vztahu se ženami během jeho života, ale jsou zde také zmíněny postavy ženy, které pravděpodobně ovlivnily divadelní tvorbu Felixe Lope de Vegy.

V analytické praktické části byly analyzovány čtyři divadelní hry od Lope de Vegy, tj. *El perro del hortelano*, *El anzuelo de Fenisa*, *La villana de Getafe* a *La niña de plata*. V nichž hráli důležitou roli ženy jako hlavní postavy. V rámci této analýzy bylo zjištěno, že čím větší postavení žena měla, ač bylo neobvyklé vysoké postavení ženy, tím větší moc měla. Naopak tomu bylo v případě ženy z nižší společenské vrstvy, která by se měla podřídit muži.

Závěr práce vedl k porovnání zejména hlavních postav ženského pohlaví v divadelních hrách Lope de Vegy vytvořených v době španělského zlatého věku.

Bibliografía primaria

VEGA Y CARPIO, Félix Lope de: *El anzuelo de Fenisa*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2014, <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-anzuelo-de-fenisa-0/html/49045d0c-c550-4e5e-9174-f0e72c3a8a23_2.html#I_0>, [consulta: 12/12/2017].

VEGA Y CARPIO, Félix Lope de: *El perro del hortelano*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002, <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-perro-del-hortelano--0/html/ff981632-82b1-11df-acc7-002185ce6064_3.html#inicio>, [consulta: 12/12/2017].

VEGA Y CARPIO, Félix Lope de: *La niña de plata*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2013, <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-nina-de-plata--0/html/feedba48-82b1-11df-acc7-002185ce6064_1.html#I_1>, [consulta: 12/12/2017].

VEGA Y CARPIO, Félix Lope de: *La villana de Getafe*, Barcelona: Red ediciones, 2018.

Bibliografía secundaria

ALBEROLA, Eva Lara: *Hechiceras y brujas en la Literatura Española de los Siglos de Oro*, Valencia: Universitat de València, 2010.

ALEJO FERNÁNDEZ, Francisco et. al.: *Cultura andaluza: Geografía, Historia, Arte, Literatura, Música y Cultura popular*, Madrid: Mad, 2003.

BELenguER CEBRIÀ, Ernest: *El Imperio de Carlos V: Las coronas y sus territorios*, Barcelona: Península, 2002.

BERNAL, Antonio Miguel: *Dinero, moneda y crédito de la Monarquía Hispánica a la Integración Monetaria Europea*, Madrid: Marcial Pons, 1999.

BOYLE, Margaret E.: *Unruly Women*, Toronto: University of Toronto, 2014.

CADENAS Y VICENT, Vicente de: *Entrevistas con el Emperador Carlos V*, 3.^a ed., Madrid: Hidalga, 1989.

CANTALAPIEDRA, Fernando: *Semiótica teatral del Siglo de Oro*, Reichenberger: Kassel, 1995.

CAVERO COLL, Juan Pedro: *Breve historia de los judíos*, Madrid: Nowtilus, 2011.

COMELLA, Beatriz: *La Inquisición española*, 4.^a ed., Madrid: Rialp, 2004.

DURÁN, Agustín: *Romancero General o Colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII*, Madrid: Rivadereyra, 1877.

ESCUADERO, José Antonio: *Estudios sobre la Inquisición*, Madrid: Marcial Pons, Ediciones de Historia, 2005.

- FRENK, Margit: *Del Siglo de Oro español*, La ciudad de México: El Colegio de México, Centro de estudios Lingüísticos y Literarios, 2007.
- GARCÍA HERNÁN, David: *La cultura de la guerra y el teatro del Siglo de Oro*, Madrid: Sílex, 2006.
- GARCÍA-LUENGOS, Germán Vega, Rafael GONZÁLEZ CAÑAL: *Locos, figurones y quijotes en el teatro de los Siglos de Oro*, Actas selectas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro, Almagro: Universidad de Castilla-La Mancha, 2007.
- JUAN CRESPO, Claudio: *Historia de Francia*, 2.^a ed., Madrid: Rialp, 2009.
- KRČ, Eduard, Aida María MARTÍN CAPARRÓS: *Literatura española I: Edad Media y Siglo de Oro*, Olomouc: Univerzita Palackého, 2010.
- KUCHARSKÝ, Pavel et al.: *Latinsko-český slovník*, Praha: Leda, 2000.
- LOPE de VEGA, Félix: *La Gatomaquia*, Barcelona: Red ediciones, 2018.
- LORD HOLLAND, Henry Richard: *Some account of the lives and writings of Lope Felix de Vega Carpio and Guillen de Castro*, London: Whitefriars, 1817.
- LORENZO PINAR, Francisco Javier: *Tolerancia y fundamentalismos en la historia*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 2007.
- MANJÓN, Fernández: *La Identidad Europea: la Aportación Española*, Madrid: Vision, 2009.
- MARÍN CORREA, Manuel: *Historia de España*, 2.^a ed., Barcelona: Marín, 1978.
- MARÍN, Juan María, Antonio REY HAZAS: *Antología de la literatura española hasta el siglo XIX*, 1.^a ed., Madrid: Sociedad General Española de Librería, 1992.
- MARTÍNEZ MILLÁN, José: *Felipe II (1527-1598): Europa y la Monarquía Católica*, Madrid: Parteluz, 1998.
- MIKEŠ, Vladimír: *Divadlo španělského zlatého věku*, Praha: Světové divadlo, 1995, traducción propia.
- MOLINA, Tirso de: *El Burlador de Sevilla*, Madrid: Akal, 2008.
- MUJICA, Bárbara: *Antología de la literatura española*, Eugene: Publications, 2008.
- OLIVERO DE CASTRO, María Teresa y Julio JORDANA DE POZAS: *Agricultura de los reinos españoles en tiempo de los Reyes Católicos*, Madrid: Ministerio Instituto Nacional de Investigaciones Agronómicas, 1968.

- PAREDES MÉNDEZ, Francisca, Mark HARPRING y José BALLESTEROS: *Voces de España: Antología literaria*, 2.^a ed., Western Washington University: Cengage Learning, 2013.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., Rafael GONZÁLEZ CAÑAL y Elena MARCELLO: *Amor y erotismo en el teatro de Lope de Vega: actas de las XXV Jornadas de teatro clásico*, Almagro: Universidad de Castilla-La Mancha, 2003.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., Rafael GONZÁLEZ CAÑAL y Elena MARCELLO: *La comedia villanesca y su escenificación*, Actas de las XXIV jornadas de teatro clásico, Almagro: Universidad de Castilla-La Mancha, 2002.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., Rafael GONZÁLEZ CAÑAL: *La década de oro de la comedia española: 1630-1640*, Almagro: la Universidad de Castilla-La Mancha, 1997.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B.: *Lope de Vega: Pasiones, obra y fortuna del «monstruo de naturaleza»*, Madrid: EDAF, 2009.
- PEREIRA MURO, Carmen: *Culturas de España*, 2.^a ed., Florence: Cengage Learning, 2015.
- PRESCOTT, Guillermo H.: *Historia del reinado de los Reyes Católicos*, Madrid: Gaspar y Roig, 1855.
- RENNERT, Hugo Albert, Américo CASTRO: *Vida de Lope de Vega*, Madrid: Anaya, 1968.
- RIEGER, František Ladislav: *Slovník naučný*, Praha: Kober, 1872.
- RODRÍGUEZ BESNÉ, José Ramón: *El Consejo de la Suprema Inquisición*, Madrid: Complutense, 2000.
- SAINT-SAËNS, Alain: *Historia silenciada de la mujer: La mujer española desde la época medieval hasta la contemporánea*, Complutense: Universidad Complutense, 2011.
- SANTOS FONTENLA, Fernando: *Isabel y Fernando: Los Reyes Católicos*, Guipúzcoa: Nerea, 1988.
- TEJŘOVSKÝ, M.: *Dějiny panování Filipa II.: krále Španělského*, Praha: Kober, 1867.
- TÜCHLE, Hermann: *Reforma y contrarreforma*, 2.^a ed., Madrid: Cristiandad, 1987.
- VICENS VIVES, Jaime: *España: Geopolítica del Estado y del Imperio*, Barcelona: Yunque, 1940.

Recursos electrónicos

CAMPBELL, Ysla: «Picardía y crisis moral en *El anzuelo de Fenisa*», Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/picardia-y-crisis-moral-en-el-anzuelo-de-fenisa/>>, [consulta: 17/04/2018].

CERVANTES, Centro Virtual: <<http://www.cervantes.es/default.htm>>, Instituto Cervantes, 1997-2018, [consulta: 19/09/2017].

CERVANTES, Miguel de, Biblioteca Virtual: <<http://www.cervantesvirtual.com/>>, 2000-2018, [consulta: 19/09/2017].

CRUZ, Anne J.: «Los estudios feministas en la literatura del Siglo de Oro», Universidad de California, en *Actas II*, 1990, <https://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/02/aiso_2_1_022.pdf>, [consulta: 12/12/2017].

Diccionario de la lengua española [en línea], Madrid: Real Academia Española, 2016, <<http://dle.rae.es/?id=LiugN1u>>, [consulta: 06/03/2018].

Diccionario panhispánico de dudas [en línea], Madrid: Real Academia Española, 2005, <<http://lema.rae.es/dpd/?key=statu+quo>> [consulta: 13. 2. 2018].

«¿En la época de Lope las mujeres podían interpretar en un escenario?», en La Casa Museo Lope de Vega, <<http://casamuseolopedevega.org/es/lope-y-su-obra-2/que-sabes-de-lope-2/en-la-epoca-de-lope-las-mujeres-podian-interpretar-en-un-escenario>>, [consulta: 20. 2. 2018].

FERRER VALLS, Teresa: «Mujer y escritura dramática en el Siglo de Oro: del acatamiento a la réplica de la convención teatral.», [en línea], Universitat de València, <<http://entresiglos.uv.es/wp-content/uploads/escritura.pdf>>, [consulta: 14/02/2018].

GONZÁLEZ GONZÁLEZ, Luis M.: «La mujer en el teatro del Siglo de Oro español», [en línea], <<https://ebuah.uah.es/dspace/bitstream/handle/10017/4530/La%20Mujer%20en%20el%20Teatro%20del%20Siglo%20de%20Oro%20Espa%C3%B1ol.pdf?sequence=1>>, [consulta: 14/02/2018].

GONZÁLEZ, Lola: «La praxis teatral en el Siglo de Oro: El caso de las prohibiciones para representar», [en línea], en *Actas XVI: Congreso AIH*, <https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/16/aih_16_2_088.pdf>, [consulta: 14/02/2018].

KETAN MEHTA, Dimita: «El retrato de la mujer en algunas de las obras de Lope de Vega», University of Delhi <<http://dadun.unav.edu/bitstream/10171/20275/1/Ketan.pdf>>, [consulta: 12/12/2018].

SÁNCHEZ LLAMA, Íñigo: «La lente deformante: La visión de la mujer en la literatura de los Siglos de Oro» [en línea], en *AI SO: Actas II*, 1990, <https://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/02/aiso_2_2_051.pdf>, [consulta: 13/02/2018].

ANOTACIÓN

Autor: Kotasová Kateřina

Facultad: Facultad de Filosofía y Letras de Universidad de Palacký en Olomouc

Departamento: Departamento de Estudios Románicos

Título: La figura de la mujer como personaje en el teatro de Lope de Vega

Supervisor de la tesina: Mgr. Fabiola Cervera Garcés

Número de caracteres: 86 917

Número de anexos: 0

Número de bibliografía usada: 59

Palabras clave: la figura de la mujer, el teatro, Siglo de Oro, Lope de Vega, la Inquisición

Característica de la tesina:

El tema de esta tesina es la figura de la mujer como personaje en el teatro de Lope de Vega. La parte teórica se dedica al tema de la introducción del contexto histórico del Siglo de Oro. La investigación se consagra de describir el origen de la Inquisición española y el personaje de la mujer. En la mitad de la parte teórica se introduce el teatro del Siglo de Oro y el papel femenino dentro de él. Al final de esta parte hay una descripción de Félix Lope de Vega, sigue sobre su vida en relación con las mujeres y acaba con la introducción de su teatro. Esta parte teórica sirve para mayor conocimiento que se enfoca en la segunda parte, es decir, en la parte práctica. La segunda parte del trabajo se ocupa del análisis de las cuatro obras que son *El perro del hortelano*, *El anzuelo de Fenisa*, *La villana de Getafe* y *La niña de plata*. En la siguiente parte se analiza profundamente la figura femenina dentro de las obras. El análisis termina con la comparación de las figuras femeninas.

ANNOTATION

Author: Kotasová Kateřina

Department and faculty: Department of Romance Languages

Faculty of Arts of Palacký University Olomouc

Title: The figure of woman as main character in theatre of Lope de Vega

Head of the thesis: Mgr. Fabiola Cervera Garcés

Number of signs: 86 917

Number of supplements: 0

Number of used sources: 59

Keywords: the figure of woman, theatre, Golden Age, Lope de Vega, Inquisition

Annotation of thesis:

Topic of this thesis is the figure of woman as main character in theatre of Lope de Vega. Theoretical part of bachelor's thesis is dedicated to introduction of historical context of Golden Age, origin of the Inquisition and the figure of woman. This part of bachelor's thesis continues with introduction of theatre during Golden Age and role of woman in theatre during Golden Age. In final part is described Lope de Vega and his life in relation to the women. Second part of this thesis is based on analysis of four selected theatrical play which are *El perro del hortelano*, *El anzuelo de Fenisa*, *La villana de Getafe* and *La niña de plata*. In the end of bachelor's thesis is comparison of figure of women.

PODKLAD PRO ZADÁNÍ PRÁCE

Univerzita Palackého v Olomouci
Filozofická fakulta
Akademický rok: 2017/2018

Studijní program: Filologie
Forma: Prezenční
Obor/komb.: Španělská filologie (ŠPAF)

Podklad pro zadání BAKALÁŘSKÉ práce studenta

PŘEDKLÁDÁ:	ADRESA	OSOBNÍ ČÍSLO
KOTASOVÁ Kateřina	1. československého armádního sboru 1303/4, Ostrava - Poruba	F141020

TÉMA ČESKY:

Postava ženy jako předmět v divadle Lope de Vegy

TÉMA ANGLICKY:

The figure of woman as object in theatre of Lope de Vega

VEDOUCÍ PRÁCE:

Fabiola Cervera Garcés - KRS

ZÁSADY PRO VYPRACOVÁNÍ:

Primera parte: Es la parte teórica. Vamos a introducir el contexto histórico, el teatro del Siglo de Oro, el dramaturgo Lope de Vega junto con su teatro. También vamos a explicar la figura de la mujer en el teatro do Lope de Vega y el papel de la mujer en el Siglo de Oro como tal.

Segunda parte: Es la parte práctica. Trata sobre el análisis y la comparación de los textos elegidos de Lope de Vega aplicando a la figura de la mujer en sus obras y vamos a explicar como evoluciona la figura de la mujer.

Podpis studenta:

Datum:

Podpis vedoucího práce:

Datum: