

Mujeres y criados: palabra, honor y amor.
Juicios históricos a la libertad de casamiento en la comedia lopesca.

Pablo Orduna Portús
(Mondragon Unibertsitatea, Universidad Internacional de La Rioja)
María Fernández Rodríguez
(Universidad de Salamanca)

En las últimas décadas los trabajos sobre género e imagen femenina en la Historia y Literatura han sido prolijos (Bolufer 2018; Arredondo 2009; Fuster 2009). Se puede decir que el estudio desde la perspectiva del género se ha convertido en una auténtica disciplina dentro de campos tan dispares como puedan ser la filología, la antropología o los estudios históricos. En el año 2014 fue descubierta en la Biblioteca Nacional una copia manuscrita inédita de Lope de Vega, con el título *Mujeres y criados*. Tal texto había sido dado ya por perdido en los catálogos literarios a pesar de que el autor lo había incluido dentro del desglose de *El peregrino en su patria* (1618). Hoy en día se puede consultar en línea, editado por su descubridor García-Reidy en la página de *ProLope* (<https://bit.ly/2HoTWR9>)

Su hallazgo permite disfrutar de una verdadera obra de calidad donde el enredo y la trama exponen en carne viva el genio y los rasgos del Fénix. A su vez, se abren las puertas para acceder a través del umbral de la dramaturgia urbana a la verdadera subversión de las estrictas normas de conducta y diferenciación grupal que imperaban en la realidad estamental del Antiguo Régimen. A ello se suma que esta ruptura con la regla preestablecida pone como escenario las relaciones de género y a la mujer como protagonista de la misma. En su lectura, desde un concepto de propia identidad femenina, se puede comparar de forma crítica la realidad social vivida por la dama. El autor aporta una mirada mucho más cercana y fiel a la situación cotidiana de estas féminas que la que pueden ofrecer las obras impresas de los tratadistas masculinos coetáneos (Hernández 1987-1988; Candau *et al.* 2014). Los había que no percibían ese cambio de conductas y seguían imponiendo una relación de superioridad del hombre sobre una aparente subordinación natural de la mujer. Era esta una opinión que se destinaba tanto a aquellas mujeres que frecuentaban las fuentes y bulliciosas plazuelas como a las que transitaban por los pasillos en las cortes (Munier 2009, 284-287). Incluso, ya en el siglo XVI, el médico anatomista Ambroise Paré se atrevía a aseverar “car ce que l’homme a au dehors, la femme l’a aux dedans, tant par la providence de la nature, que l’imbécillité d’icelle, qui n’a pas pu expeller et jeter dehors les dites parties comme l’homme” (Citado por Badía 2000, 42). En definitiva, otra apuesta por el perfil de moderación y humildad en los modelos de ser y estar ya recogidos por fray Luis de León (1583) en *La perfecta casada* (Torremocha 2016a).

Como señala Rodríguez Arrocha, está claro que, en los Tiempos Modernos, “desde la niñez hasta la edad más avanzada la mujer debía seguir una pauta de comportamiento muy estricta que la impulsaba a buscar en el representante del otro sexo la única forma posible de realización personal” (Arrocha 2008, 203). Tanto en papel o en pintura el ‘elogio de lo cotidiano’ en la mujer, al que hace referencia Todorov, muchas veces no esconde más que una visión antagónica de una realidad más vibrante (Quirant 2019, 28). Para entender esta postura no se debe emplear una perspectiva actual fundamentada en la lucha de sexo o la igualdad de género. No se trataba de movimientos culturales donde la masculinidad dominante y una feminidad subyugada estuvieran en un combate abierto. Lo que se iniciaba era una búsqueda de

libertades individuales donde no se luchaba por un conjunto de género sino por los deseos y aspiraciones propias de cada una de estas mujeres.

Algo se estaba transformando en el universo femenino. Eso es cierto. Quizás el arquetipo homérico ideal de la dama –y su mundo circundante– ya no estaba tan cercano a los modelos clásicos personificados en diferentes divinidades (Salvador 2014). Desde el Renacimiento, el ‘ideal femenino’ neoplatónico seguía siendo defendido en los tratados (Val 2001, 68-76). Sin embargo, en las calles y salones de palacio o corte, tímidas –y no tan apocadas– voces de mujeres comenzaban a hacerse sentir exigiendo no ser oídas sino escuchadas. Una nueva autoría y autoridad femenina estaba amaneciendo en el panorama social y cultural hispano en pleno Siglo de Oro. Valga como muestra un botón y póngase a María de Zayas y Sotomayor de ejemplo (Gorgas 2018).

Es más que evidente que hubo “mujeres que defenderán el derecho a no permanecer calladas, a hablar en defensa propia, aunque muchos de los hombres consideren que es una vanidad censurable pues a ellas solo se les exigía modestia y humildad” (Rodríguez 2008, 79-80). Ahora bien, como señala Arredondo, “interrogarse sobre problemas de género en la ficción y el didactismo del Siglo de Oro puede dar resultados contradictorios. Por poner un ejemplo elemental, ¿cómo conciliar imágenes femeninas tan diferentes como las damitas vestidas de varón que pintan Cervantes o Lope, y las recomendaciones de recogimiento y recato que encontramos en los moralistas?” (Arredondo 2009, 178). Y aún más complicado es el plantearse tales cuestiones si el análisis parte de un estudio histórico sociocultural estructurado en torno al concepto de honor y más alejado del discurso meramente literario. En cualquier caso, no se puede obviar el hecho de que en determinadas situaciones ambas imágenes del ‘ser femenino’ –como de otros tantos– no distan tanto la una de la otra dependiendo del género literario, del propósito de la obra o de los propios intereses intrínsecos de su autor.

La creación de anti-arquetipos aceptados no pretendía siempre distorsionar la moral oficial sino, al contrario, reforzarla e instruir al receptor de posibles perjuicios en su deshonor. Y más si se hace hincapié en asuntos relativos al amor y las promesas de matrimonio que nada tienen que ver con la alcahuetería, los amancebamientos o el mundo del lenocinio en capas populares (Zafra 2009). Es un caso diferente el de los amores imposibles, galanteos sigilosos y cortejos al amparo de un deseo de libertad de elección frente al desposorio. Ejercicios de amor clandestino –pero honesto– muy presentes en el teatro del Siglo de Oro (Suárez 2003).

En este sentido, dentro de la obra de Lope de Vega, se muestra el problema del poder y el género en el Seiscientos, ya en plena mentalidad barroca. Aunque también surge la cuestión de la calidad, el honor y la pertenencia estamental a un grupo determinado en la comunidad; temas que sobrevuelan todas las producciones dramáticas del Siglo de Oro.

La mujer en el teatro áureo y en la obra de Lope de Vega frente a un mensaje aparentemente misógino

Como se apuntaba, un vistazo rápido y superficial a la literatura de las centurias que abarcan el Siglo de Oro y sus antecedentes podría hacer creer al lector incauto que, en ella, imperaban ideas de un hondo calado misógino y antifeminista, impuesto desde las obras más apasionadas de los tratadistas y moralistas del momento. Y, en buena medida, no puede negarse que esto fuera así, dado que, principalmente tras el Concilio de Trento, estos autores tratarían de regular los aspectos morales para lograr una

“sociedad fundada sobre valores como la autoridad de derecho divino, la jerarquía, el orden”; valores que repercutieran “sobre la estructura familiar” e impusieran “a cada uno de sus miembros, según su estado, un papel y un estatus preciso” (Hernández 1987-1988, 176).

Ahora bien, probablemente la intención de estas obras fuera la de moderar ciertos comportamientos e ideas que ya estaban presentes, y que transgredían los modelos que los moralistas propugnaban. Actitudes peligrosas, que ponían en duda el sistema social, y que encontraban en la literatura de otros autores su presencia y su manifestación. Cómo olvidar aquellas palabras de la Areúsa de Fernando de Rojas unas décadas antes: “Que jamás me precié de llamarme de otro sino mía”. Y con las que profundizaba, a propósito de las relaciones de criada y señora: “Por esto, madre, he quesido más vivir en mi pequeña casa, esenta y señora, que no en sus ricos palacios, sojuzgada y captiva” (Rojas 2006, 152).

Si para finales del siglo XV ya se descubren personajes femeninos capaces de tal seguridad y autodeterminación, cabría pensar, dentro de su contexto y sin caer en la ingenuidad de un estudio feminista desde el punto de vista actual, que los autores literarios –incluidos los varones– no se resistían a plasmar en sus obras caracteres femeninos que no obedecieran a las pretensiones moralistas y eclesiásticas que ponderaban en la mujer una actitud de sumisión, humildad y abnegación, en aras del mantenimiento del orden social y del honor. Y, como señala Correa, el honor para la mujer radicaba en su virtud sexual, en la castidad y en la fidelidad conyugal y, por lo tanto, remitía a la estabilidad doméstica y, en última instancia, a la económica (Correa 1958).

Es el honor, de todos es sabido, uno de los ejes principales que articulan las tramas de las comedias del Siglo de Oro español, periodo en el que el teatro brilló no solo por la calidad de sus producciones, sino por el extenso número que de ellas se produjo. El honor en las comedias áureas se trata de un imperativo (Larson 1977, 10 y 13). Incluso Rey lo considera un sustituto del destino del teatro clásico; es decir, “la fuerza contra la que se puede luchar pero no vencer” (Rey 1991, 423-424).

Arellano sostiene tales impresiones, pero también advierte sobre las diferentes matizaciones que el concepto áureo del honor toma en las diversas obras dramáticas de la época (Arellano 1998). Así pues, por un lado hace notar que, si el código del honor se considera “un componente básico del teatro (y de la mentalidad) del Siglo de Oro”, es plausible suponer que dicho concepto fuera una creación a pares social y literaria, nacida de las oposiciones entre castas y religiones y de la puesta en escena de las mismas. De esta manera, se asienta la “idea de que el código del honor es sobre todo una convención dramática”, recibida por el público en los corrales de comedias, donde no había distinción de clase alguna cuando el individuo alcanzaba su papel de espectador (Arellano 1998, 8-9).

Por otro lado, Arellano incide en una observación que resulta crucial para entender las muchas contradicciones que la honra demuestra en las obras auriseculares. Tal apostilla recalca el hecho de que el abordaje sobre el honor difiere en cuanto los autores se plantean escribir una obra trágica o cómica; en otras palabras, el tratamiento que se hace de la honra en las obras del Siglo de Oro, si bien permanece siempre como el tema central, presenta unas características u otras dependiendo del género dramático en el que se inscriba. No es de igual índole, por tanto, el honor propio de las ‘comedias serias’ que el de las ‘comedias cómicas’; pero, en ambos casos, la mayor afectada en cuestiones de honor en el teatro será siempre la mujer.

Tan acertada apreciación es compartida por González, que observa que la mujer será una protagonista central en todo el teatro del Siglo de Oro, pero cuya

caracterización y posición variará según el género dramático. Así, en las “denominadas obras serias, el papel de la mujer se reduce, en la mayoría de las ocasiones, a ser la depositarla del honor”, su gran defensora y custodia, aun cuando ello acabe por reducirla y anularla o con su trágica muerte. Por el contrario, en la comedia cómica – género que aquí nos atañe–, si se ha de colocar un calificativo sobre la mujer, es el de ‘transgresora’. “La mujer representa el desorden dentro de la escena cómica, su comportamiento es amoral, es mentirosa, enredadora, egoísta, y tiene un único objetivo: casarse, y además, con el joven del que está enamorada, y no duda en tomar la iniciativa cuando es necesario. Hay una constante búsqueda de libertad” (González 1995, 41 y 52). La mujer en la comedia áurea, frente al icono de humildad y sumisión que se proponía desde la tratadística, se presenta en el teatro como un individuo que persigue sus propias pretensiones, y a quien se le otorgan rasgos supuestamente solo intrínsecos al varón, como son el ingenio, la astucia, la valentía y el control. Estos personajes cómicos femeninos, incluso, podrían superar en cualidades a sus compañeros de escena masculinos, cuya complejidad como caracteres ha sido reducida y se ha dado paso a una predominancia femenina, donde las mujeres controlan el desarrollo de la trama a su antojo aunque ello suponga manipular, mentir y urdir miles de trazas para, sin perder la honra, salir en pos de sus deseos.

Y, como se decía, sería en las comedias y solo en las comedias cómicas donde esto ocurriría. Es en el ambiente distendido y desenfadado de lo cómico donde este tipo de caracteres femeninos pueda desenvolverse con soltura. La comedia es el lugar propicio para ello. En otro trabajo, Arellano ha percibido la subversión de papeles producida en la comedia aurisecular, en la que, además, se desarrolla una “generalización del agente cómico” que, lejos de concentrarse y ser exclusivo del gracioso, alcanza a todos los personajes de la trama (Arellano 1994). Ahora los nobles no gozan de una honra perdida que ha de ser restituida y vengada de manera solemne – como en la tragedia–, sino que los personajes aristócratas pueden ser burlados y ridiculizados; los pertenecientes a las clases sociales bajas –como los criados, lugar preferido para encarnar al gracioso– pueden ser ahora los personajes ingeniosos y discretos. Las damas y los galanes, por su parte, pueden asimismo funcionar como caracteres tracistas, especialmente la mujer, que con sus donaires y sus argucias logra la consecución de lo que ella más aspira: casarse con el hombre al que verdaderamente ama, independientemente de la clase social a la que este pertenezca y a las muchas diferencias económicas que puedan separarlos (Oleza 1994). No se puede olvidar, dentro de la producción lopesca, *El perro del hortelano* (1615) o esa *dama boba* que resultó no ser tan necia.

Resulta clara, pues, la pertinencia de uno u otro género en el planteamiento de las relaciones amorosas del teatro áureo. González ha querido ver en la comedia una “válvula de escape” de un “sentido bastante progresista”, con autores como Lope de Vega a la cabeza, que demandaban un cambio de valores sociales por los que el amor – el amor verdadero y sincero– debía sobreponerse al honor (González 1995, 70). Se reclamaba una transgresión; una nueva sociedad que diera entrada a lo femenino (Wardropper 1978). Una posición progresista que, insiste González, parece ser casi exclusiva de la producción dramática española, frente a otras manifestaciones teatrales de la Europa de la época.

No es de extrañar, así, que las comedias auriseculares estén protagonizadas por mujeres realmente dueñas de sí mismas y de sus circunstancias, y que, dentro de sus posibilidades, consigan manejar los hilos a su favor para lograr su meta: deshacerse de los pretendientes molestos y conseguir casarse con el hombre que verdaderamente quieren, aunque ello suponga, en ocasiones, un menor provecho para las pretensiones

socioeconómicas deseadas por su padre o hermano, quienes debían estar al cuidado de las mujeres de la familia hasta que estas se desposaran. “[Los personajes femeninos] aceptan y desafían la impronta patriarcal con ingenio, versatilidad y valor [...]. “Dejan de ser objetos de posesión para llenarse de calidad humana” (Simonet 2017, 434).

Y parece ser Lope de Vega quien más a ultranza lleva este planteamiento del carácter femenino. Ante los ejemplos ya citados de *La dama boba* (1613) y *El perro del hortelano*, la comedia aquí estudiada, *Mujeres y criados*, se alza como un ejemplo aún más claro de todas estas conclusiones. Las hermanas Luciana y Violante, hijas de Florencio, llevan inmersas en una relación de seis años, promesa de matrimonio incluida, con Teodoro y Claridán, respectivamente. Ambos son criados del conde Próspero, quien pretende a Luciana pero sin ánimo de casarse con ella, solo de seducirla. A Violante, por su parte, le surge un aristocrático aspirante a novio, don Pedro, que a ojos de Florencio es el mejor partido posible. Ante la inseguridad y casi pusilanimidad de los galanes, que se ven en inferioridad de condiciones frente a sus adversarios, Luciana y Violante, mediante tretas y un lúdico cinismo, serán capaces no solo de desembarazarse de sus molestos cortejadores, sino de meter a sus prometidos en casa sin que su padre sospeche nada del ardid trazado por sus hijas. Ambas conseguirán al final casarse con sus enamorados, y que incluso su padre y sendos aspirantes rechazados aprueben el triunfo del amor verdadero frente al deseo lujurioso del conde y del dinero y posición social de don Pedro.

Los críticos de la obra lopesca muestran unanimidad a la hora de declarar que el Fénix gustaba de crear personajes femeninos complejos y llenos de vida, al contrario que otros autores cuyas mujeres en escena resultaban más arquetípicas y de menor profundidad. Por recoger tan solo algunos testimonios, lo menciona el ya citado González, quien dice que Lope opta por un retrato mucho más “favorable” de sus mujeres incluso en los dramas serios (González 1998, 48). Qué mejor ejemplo que la Laurencia de *Fuenteovejuna* (1619), y cómo enardece a los hombres del pueblo para que tomen represalias por la agresión que ha sufrido, precisamente apelando a su falta de masculinidad, que ella asegura reunir más que ellos. González la contrapone a la Isabel de *El alcalde de Zalamea* de Calderón (1636): en lugar de sentir rabia y deseos de resarcirse, la hija de Pedro Crespo siente vergüenza por la deshonra a la que ha sido sometida tras la violación.

Ojea sostiene que “sus heroínas [las de Lope] son atrevidas y audaces”, un auténtico “ser digno”, capaz de vivir tan intensamente su pasión amorosa como el resto de los hombres (Ojea 2007, 82). McPheeters, por su parte, establece una distinción de hasta cuatro tipos de mujeres lopescas: la intelectual o ingeniosa, la perfecta casada (al estilo de fray Luis), la heroica (propia de los dramas históricos) y, finalmente, la melindrosa. Luciana y Violante, sin duda, pertenecen al primer ejemplo: mujeres que, para burlar las limitaciones sociales a las que su sexo ha de someterse, usan su inteligencia y maña para salir airoso de todos los obstáculos que se encuentren en el camino hasta la consecución de su amor verdadero (McPheeters 1981, 406).

Concejo, coincidiendo con la línea de McPheeters, sostiene que existen numerosos tipos de mujer en las obras del Fénix, pero que, de entre todas ellas, Lope “parece preferir la mujer apasionada, viril, capaz de las acciones más audaces y atrevidas”, exclusivas, según la visión de la época, del sexo opuesto (Concejo 1981, 461). Aportando incluso un término concreto, Los Ríos de Lampérez habla de “la hembra celestinesca” en la obra del Fénix, un tipo de mujer “en la que domina el calor de la vida, la impronta de realidad y la evidencia de su experiencia personal” (Lampérez 1910, 12). Rangel, por último, habla de la gran carga emotiva que las mujeres lopescas alcanzan en toda su producción (Rangel 2016, 1).

Así pues, todo apunta a que Lope de Vega era, de entre todos los autores áureos, el que mejor sabía configurar la personalidad femenina en sus caracteres dramáticos. En lo tocante a la comedia, como es *Mujeres y criados*, Lope crea mujeres resueltas, valientes y atrevidas, que controlan la situación y el conflicto mucho mejor que sus compañeros masculinos, y que con cuyos donaires y trazas logran burlar a aquellos que se oponen a su felicidad. El Fénix logra, de alguna manera, un retrato mucho más realista del alma humana –y femenina– al dotar a sus damas de aquellas cualidades que, desde la teoría, se imponían solo como únicas de varones. Lope, al emplear los recursos subversivos del género cómico, consigue obras de un carácter a la vez ameno y complejo, donde el amor verdadero triunfa gracias a las dotes ingeniosas de las mujeres, que son representadas con los mismos deseos que cualquier otro ser humano. La comedia, de este modo, constituía una forma de libertad creadora donde los autores podían plasmar la realidad –o, al menos, la realidad deseable– con total desenfado y despreocupación.

El honor y la libertad femenina en la elección de casamiento

Si se enfoca la atención en la definición barroca de la mujer se establecen claras diferencias con el sistema moral que se asociaba al género masculino. Como ya se ha dicho, estos eran identificados con la valentía, la razón y la prudencia. Por el contrario, la fémina se impregnaba de “valores contrarios a todo ello” (Burrieza 2005, 86). Por ello, se puede pensar que, durante el Antiguo Régimen, y más entre el final del Quinientos y el siglo XVII, las relaciones entre hombres y mujeres eran mínimas y circunscritas a compartimentos estancos. No hay nada más lejos de la verdad. Desde el Renacimiento, las damas de las elites tenían una formación elevada y no dejaban de participar en tertulias o conversaciones otrora quizás reservadas solo al sexo opuesto. Se puede poner por ejemplo significativo a las protagonistas de *El Cortesano* de Castiglione (1528), la duquesa Elisabetta Gonzaga y su cuñada Emilia Pía. Ya a inicios del Cinquecento italiano, estas *donnas* se encargan de arbitrar el diálogo ciceroniano establecido entre los diferentes convidados con objeto de construir al perfecto cortesano. Serán ellas las que lleven la voz cantante y el control del discurso establecido.

La deshonestidad había sido desterrada de las lecturas femeninas. E, incluso, como en el caso referido, el protagonismo femenino se adelanta a las intervenciones de los caballeros en los textos escritos. En las líneas de *Mujeres y criados*, la picaresca ha sido superada por un pensamiento meditado y bien estructurado en una posición dominante de la que hacen gala sus protagonistas. Ambas jóvenes, al igual que en *La dama boba*, se alejan del arquetipo frívolo, inconsciente y despreocupado del que hacían gala numerosos personajes femeninos representados en el rol de adúlteras, criadas descaradas, mesoneras mal pensantes, alcahuetas o fulanas (Zafra 2009; Díaz Tena 2012, 74-77; Torremocha 2015; Iraceburu 2019). En el texto que ocupa a este estudio, como en algunos otros, sus actores principales se debaten en decisiones esenciales en la vida de muchas personas de aquella época: el matrimonio, la libertad de elección, la conservación del honor y la lealtad al amor escogido. Ambas jóvenes, cada una a su manera, muestran decisión y fortaleza ante la adversidad, alejándose del ideal de recato y discreción otorgado. Como demuestran bastantes procesos judiciales, es verdad que en no muchas ocasiones el amor y el desposorio acudían juntos de la mano a la alcoba de los desposados. Como señala Arredondo, la “visión casi idílica del matrimonio en una obra didáctica escrita por varón se contradice con algunas imágenes que aparecen en la ficción, y que desmienten el consabido final feliz de las novelas cortas. Me refiero a

casos muy concretos, como el matrimonio de Laura y Marcelo, en *La prudente venganza*, o el mensaje final de los *Desengaños... de Zayas*” (Arredondo 2009).

En la obra escogida de Lope, como en otras muchas de la época, se destruye el elogio a la esclavitud y sujeción a la obediencia paterna. En sus líneas se traza el perfil del retrato antónimo de aquellas ‘malcasadas’, de vida triste y azarosa (Torremocha en Lobo de Araujo 2018). Mujeres obligadas a convivir con cónyuges con los que no es que no se viviera en armonía, sino que en muchas ocasiones se vivía en una realidad paralela a él, además de alejada. En otras versiones estas relaciones se convertían en verdaderos caminos tortuosos donde la presión del esposo, o allegados, acababa ahogando a la pobre mujer en sinfín de padecimientos. Hechos que incluso recogen las obras y cantares o romances más populares (Pedrosa 2012).

Estos verdaderos dramas –como otros similares– eran vividos con dolor en muchos tribunales poco favorables a las féminas (Córcoles 1999, 63-66; Lorenzo 1999). Si bien es cierto que en cierta medida desde el siglo XVI la realidad legal de la mujer había mejorado. Así, se le habían abierto nuevas puertas para su integración en la vida social y pública. Aunque no se hubiesen aún desprendido de cierta posición de subordinación sometida a normas de conducta más restrictivas que las que afectaban al varón (Segura 2000, 124 y ss.). Torremocha señala que “la competencia de esta jurisdicción en asuntos matrimoniales determina una presencia amplia de la mujer en este tribunal, en proporciones elevadas como parte ofendida (Torremocha 2018, 440). Sus jueces intervinieron con su autoridad y arbitrio a favor de los valores sociales imperantes en esta sociedad patriarcal. El padre es en la literatura de la época concebido como la cabeza del hogar, el *pater familia*, con autoridad”. El juez tendía a tomar partido por el progenitor, aunque es cierto que algunos de ellos acabaron por decantar su decisión a favor de la “parte más débil en una línea teológica relativa a la misericordia”. La profesora determina que “la Iglesia actúa siempre en defensa del sacramento y de la unión familiar, lo que con frecuencia fue favorable a los intereses de la mujer: obligación de cumplir la palabra de futuro, de aceptar el compromiso matrimonial” (Torremocha 2018, 440). Compromiso que en el caso de Violante y Luciana no parecía hacerlas peligrar en el camino de unas bodas que las abocaran a la pobreza, en aquella crisis económica que cubría al Seiscientos (Rivasplata 2018, 205). Teniendo en cuenta más si cabe que al final de la comedia, asumida su derrota, el propio Conde exclama al padre de las muchachas:

Yo los perdono por vos [a sus criados]
y a los dos les doy los brazos,
y usado de ser quien soy,
les doy doce mil ducados
de dote a estas dos señoras. [v. 2875]

En la comedia aquí analizada no aparece la figura de la madre, otrora preservadora del buen comportamiento de sus hijas “como depositarias del *ethos familiar* y transmisoras de valores” (Nausia 2013, 51). Sin embargo, la relación de las hijas con el padre y los juegos y escauceos de sus intenciones para con ellas se hacen constantes en los diálogos. Se asiste en dicha relación paterno-filial a una verdadera batalla épica entre los intereses de promoción social de Florencio, el padre, y los deseos del corazón de sus hijas. El ingenio de Lope de Vega aproxima al espectador a una situación que no resultaba extraña para el público de la época en su vida cotidiana. Es un conflicto de intereses donde

dos hermanas, Luciana y Violante, [...] deben hacer gala de su ingenio para navegar airosas por un mundo controlado por hombres, para así engañar a su bienintencionado padre, deshacerse de dos molestos pretendientes y mantener el amor que sienten hacia dos criados [...]. Ellas son las que se erigen en auténticas protagonistas de la trama y las que encarnan la búsqueda de la felicidad (García Reidy 2014, 99).

No es más que la constante “pugna del individuo por vivir la vida que desea a pesar de las presiones impuestas por las convenciones sociales” (García Reidy 2014, 9). Por otro lado, de forma paralela, se expone el ya consabido conflicto entre amo y criado –en este caso dos– cuando los deseos amorosos son compartidos. Situaciones en las que muchas veces las jóvenes damas están más que dispuestas a escapar del control de sus padres; deseo que es compartido de igual manera por los criados frente a la autoridad de su señor. El conde está celoso y sospecha de la traición del siervo:

Mas la prevención es buena.
Yo sabré si Claridán
sirve lo que sirvo yo.
Desde ayer celos me dio. [v. 110]

Se puede decir que en *Mujeres y criados* la lucha de Luciana y Violante camina de la mano de la de Teodoro y Claridán (sus enamorados). Ninguno de los cuatro parece decidido a aceptar un papel de sumisión frente a su superior aunque a veces construyan engaños mediante una disposición aparente de *captatio benevolentiae*. Pero esa aparente posición de inferioridad y acatamiento del deseo del otro no es más que un juego de trampantojos destinado a distraer su atención de las verdaderas intenciones de rebeldía.

En la comedia se construye la defensa de la infidelidad al poder inmediato. Como es obvio, esta es reprobada y denostada al final de la obra por aquellos que la sufrieron... su padre, el conde Próspero y don Pedro. Aunque, al acabar la última jornada, en vez de castigo no les otorguen más que reconocimiento al amor verdadero. Aquellos que no lograron sus propósitos acabaron siendo conscientes que tal desafecto no era fruto de un deseo carnal propio de la lujuria. Eran testigos de un quererse sincero entre las jóvenes damas y los criados, alejado de cualquier pretensión de amancebamiento que pudiera dañar la honra y fama de los tres caballeros. Había promesa dada. Como señala Martín Azpilicueta en su *Manual de confesores y penitentes* (1554), cualquier intento de engaño a una mujer por parte de un hombre con falsa palabra de matrimonio debía quedar libre de cumplir con el sacramento. En el caso de nuestros protagonistas esa palabra era verdadera y como tal fue –y debió– ser aceptada por Florencio y los dos pretendientes aristócratas.

Es obvio que “el drama está obligado a transmitir el dogma, mientras la comedia, por el contrario, se instala en la ambigüedad e incluso el amoralismo y se deja impregnar a menudo por fuertes dosis de irreverencia. La búsqueda de la felicidad individual, a través del cumplimiento del deseo amoroso, se constituye en el objetivo prioritario de los protagonistas, y, en especial de las damas, que se convierten en verdaderas figuras activas, aun a costa de las conveniencias sociales” (Ferrer 1998, 1-2). Ahora bien, en esta obra, de forma muy bien intencionada, Lope de Vega se adentra en un debate vivo durante toda la Modernidad. Una disquisición protagonista tanto de la tratadística de la época como de las conversaciones de una sociedad que necesitaba definir de manera precisa qué era el honor y a qué aspectos de la vida cotidiana afectaba (Orduna 2009b). Es obvio que tal dilema no dejaba de ser parte constante del entramado

de muchas obras literarias y, cómo no, del tablado teatral. En estas situaciones, el papel de la mujer no es invisible en la escena y, por el contrario, cobra vehemencia, fuerza y un claro protagonismo. En *Mujeres y criados* la voz cantante es la de ellas. El matrimonio debía tener un funcionamiento a nivel personal y no solo social limitado a tejer redes clientelares o de parentesco entre iguales. De ahí que las proposiciones de enlace fuesen tenidas por los tratadistas –incluso postridentinos– como un verdadero juramento de honor y no una banal promesa lanzada a la ligera. De hecho, en la comedia lopesca, eje de este artículo, son su actor principal encubierto.

Palabras de futuro en el escenario de un teatro de honor estamental

Durante el Siglo de Oro se gestó una nueva disciplina social – *Sozialdisziplinierung*– en la cual se puso especial énfasis en el control de todo proceso matrimonial y familiar (Arellano y Usunáriz 2003, 299). Se trataba de una reforma ideológica a cargo de la Iglesia y del Estado (Harrington 1995). Hay tener en cuenta que la descendencia familiar no solo determinaba el prestigio social del que gozaban sus miembros, sino que influía también en el tipo de recursos sociales de que disponían para actuar fuera del ámbito hogareño. No es posible olvidar que este tipo de relaciones familiares entre diferentes parientes podía contar a su vez con la sanción tanto del propio grupo como pública (Wolf *et al.* 1990, 27). Así, fray Antonio de Guevara, en su *Reloj de Príncipes* (1529), consideraba el matrimonio como la satisfacción natural de una necesidad. Según el autor, el casamiento libraba al ser humano del pecado del adulterio y reconciliaba a las partes enfrentadas en la autoridad compartida tras los desposorios.

La crisis socioeconómica de los siglos XVI y XVII condujo a los padres a reafirmar su autoridad sobre los hijos para la elección de su cónyuge. Tal potestad imperiosa intentaba consolidar el orden social evitando que fuera puesto en peligro. Las elites presionaron para obtener nuevas reglamentaciones que afirmaran la autoridad paterna. Querían hacer ver el matrimonio no tanto como la unión de dos individuos, sino como la urdimbre de dos parentelas y de dos patrimonios. El matrimonio en la Península durante el Siglo de Oro se basaba en un sistema de alianzas parentales fundamentado en la exogamia y la creación de redes sociales (Atienza 1991, 13-47). Se trataba de un tipo de desposorio fuera del grupo linajudo de origen y que permitía entrar en relaciones con otros grupos de filiación similar. Mediante estas uniones externas se podía acrecentar el prestigio y ampliar el futuro de los miembros de la familia al extenderse la parentela en la comunidad (Burgos 1994, 117).

Fueron comunes los matrimonios pactados cuando los hijos e hijas, aún menores de edad, no tenían voz ni voto en tal decisión. De esta manera, mediante la negociación de condiciones, dotes y transferencias de títulos nobiliarios se estipulaba la grandeza de la nueva familia de manera oficial y notarial. En dichos protocolos quedaban determinados sus deberes y también sus privilegios o preeminencias en la comunidad (Atienza 1987, 42-43). En palabras de Bourdieu, las estrategias familiares abarcaban “un conjunto de prácticas fenomenalmente muy diferentes, por medio de las cuales los individuos o las familias tienden, de manera consciente o inconsciente, a conservar o aumentar su patrimonio, y correlativamente, a mantener o mejorar su posición en las relaciones de clase” (Bourdieu 1988, 122). Ahora bien, no hay que entender solo la familia de estas centurias como una estructura holista que subordina al individuo a los intereses del grupo. Por el contrario, actuaba como el anclaje social del sujeto (Orduna 2009b).

Es verdad que en la mayoría de los casos la mujer acaba aceptando el matrimonio concertado a nivel familiar, como una protección personal y un seguro para su estatus social estimado (Martínez 2011, 30). En la trama de enredo, casi de capa y espada, que atañe a este análisis, Lope de Vega supera en la profundidad de sus diálogos el consabido mensaje de multitud de comedias similares (Smith 1998). Como señala García-Reidy, *Mujeres y criados* “se enmarca en el universo genérico de la comedia urbana y su celebración del amor y el enredo lúdico”, en la que, tras los ardides tramados tanto por parte de los enamorados como de los adversarios, y el triunfo del enamoramiento fiel y sincero, al final se ejerce un juicio a la libertad del amor y un refrendo del valor de la palabra dada con promesa de matrimonio (García-Reidy 2013, 426). Como dice Reidy, *omnia vincit amor* (García-Reidy 2013, 426 y ss.). Y no solo vence al honor sino también al estamento, al grupo social y a la posición de poder económico y de prestigio. Los triángulos amorosos de esta trama establecen diferentes modelos de alianzas. O bien se crean entre iguales (el padre, los nobles y estos entre sí) o entre diferentes (las hijas, sus criados y los siervos del conde cual galanes). Sin embargo, estos triunfos teatrales de bodas imposibles podían no serlo tanto en la realidad del momento. En algunos casos tales ‘quereres’ se vivían en secreto y con disimulo escondido.

En este sentido, el juego, el distanciamiento y las coacciones entre sexos marcarían la pauta de las relaciones entre las damas y los caballeros en lo que se ha venido a denominar ‘la alegría doliente’ (Elias 1988, 322). Como se ha podido apreciar, algo común a todos los tratadistas de la época, fue el reconocimiento de la necesidad del matrimonio entre iguales para impedir todo tipo de desorden social (Orduna 2009a, 179). Así, en sus *Coloquios matrimoniales*, Pedro de Luxan (1550) opinaba que debían ser equiparables los esposos en bienes y calidad. De nuevo se vislumbra el enfrentamiento entre la patria potestad y la libertad en el amor. Existían deseos que eran encubiertos en sigilosos encuentros entre galanes y jóvenes casaderas. La notable influencia de los clásicos en las elites culturales y los ambientes cortesanos se hizo presente desde el siglo XVI y era patente a su vez en cartas de secretos amores (Usunáriz 2004, 5). Ante el éxito de estos y de la consumación de matrimonios clandestinos, los padres no dudaron en amenazar a sus vástagos con desheredarles, cuando menos (Casey en Redondo 1985, 57-68). En Navarra, la ley V del año 1563 contenida en el título II del libro X de la *Novísima Recopilación de las leyes* se reafirmaba en la prohibición de todo matrimonio clandestino. Se impondría así la pena de desheredación y el destierro de quienes la incumpliesen o intervinieran en ellos. De igual manera, recién finalizado el concilio tridentino, Felipe II decidió reforzar la ley 49 de las cortes de Toro que hacía referencia a la intervención de la familia en la formación de matrimonios (García Herrero 1990, 151-176). En la obra, el propio Teodoro sentencia a su compañero:

Las mujeres, Claridán,
quieren más a sus iguales,
que de prendas desiguales
menos seguras están. [v. 965]

Por el contrario, Violante le responde a su ansioso –y no deseado– pretendiente don Pedro:

Vuestro estilo cortés, vuestra paciencia
me obligan a tenerla de serviros,

mas nunca amor se cura con presencia. [v. 1335]

Ha de tenerse en cuenta que en la alegre disputa amorosa de *Mujeres y criados* ni el padre es un esforzado y celoso defensor del honor mediante acero, ni los nobles están dispuestos a frenar con el mismo a los criados. Tampoco los galanes optaron por raptar a sus amadas, ni estas se plantearon huir con ellos. Así, la diferencia de rango social es solo la excusa para marcar el escenario de un discurso a favor del amor verdadero, libre y hábilmente escogido. En la calle había algo más en juego. En el espacio público y en el privado la honra y fama de una familia, apellido o grupo social era objeto de cuidado y vigilancia diaria. Más aún si encima pueden suponer tales acontecimientos la creación de vínculos personales duraderos. En el Antiguo Régimen la importancia de la palabra era vital; por ello, el uso de tan peligrosa herramienta como la lengua debía ser tenido con cuidado (Orduna 2009b, 80-82). Y todavía con mayor esmero y delicadeza en un romance o noviazgo (Ruiz y Candau 2016). Ya lo señala Claridán:

¿Mas cuándo amores no son
la misma pena y cuidado. [v. 285]

Y más adelante recalca el siervo Lope:

Amor es el que sobra,
que aún hasta en el dormir sus deudas cobra. [v. 385]

La promesa de matrimonio podía no ser un rito canónico pero tenía en el ideario colectivo el valor de algo irrompible, estando por ello muy sujeto a derecho. Darla en vano podía ser el comienzo de un tortuoso camino a las salas de justicia. En 1610, en Pamplona se presentaban ante el tribunal eclesiástico dos reconocidas familias nobiliarias navarras. Por una parte acudía don Juan Cruzat, caballero de Santiago y señor de Óriz, que buscaba en la justicia la resolución de sus diferencias con doña María de Alcoz y su hija doña María Cruzat. Todo el proceso iba a girar entorno al honor del caballero y unas supuestas palabras de futuro incumplidas. El noble santiaguista solicita que se les impusiera a ambas damas silencio perpetuo. La hija tenía en su poder una promesa y juramento de matrimonio firmada por él y otros testigos. En su día el caballero debió hacerla sin meditar mucho y al parecer ahora le estorbaba en su intención de casarse con otra mujer. En dicha declaración amorosa –cual Tenorio– juraba que “yo don Juan Cruzat que por ésta me obligo a casarme con doña María Cruzat cumpliendo mi señora de Alcoz con un conocimiento que tengo suyo escrito de mano y firmado de su nombre y mano y así lo juro por esta cruz [la dibuja] y los Santos Evangelios y porque es mi voluntad de cumplir lo firme de mi mano con la dicha condición y lo firme y lo jure don Joan Cruzat.”. En 1608 María Cruzat había firmado también esa declaración y ahora ante la negativa del noble se veía maltrecho su honor. Por el contrario, don Juan lo que atisbaba a ver era el peligrar de sus nuevas pretensiones para realizar otra boda que le enlazase con ramas familiares de mejores impulsos de ascenso social¹.

A pesar de querer dejar revisado y regulado el sacramento de matrimonio en Trento –*Decreto Tametsi*– el valor de este tipo de promesas pervivió en la sociedad hispana (Torremocha 2013, 53 y ss. y 2016b). En cierto modo el Concilio quiso

¹ Archivo Diocesano de Pamplona, C/237-nº 12, fol. 7

remediar la continua aparición de litigios por ‘palabras de futuro’ o ‘matrimonio presunto’. En el caso de esta comedia del Fénix, la cosa acaba bien y no fue el destino de sus protagonistas el de las cortes de justicia. A pesar de ello, hay que señalar que el final feliz no fue fruto de la reforma tridentina sino del expreso deseo del autor. La realidad muestra no solo que no desaparecieron tales querellas sino que se mantuvieron, y largo tiempo (Torremocha 2012, 655). Hurwich y Burgos se muestran opuestos a la creencia de la existencia del afecto real en las relaciones maritales de la Modernidad (Hurwich en Cannadine *et al.* 1989, 33; Burgos 1994, 113). Según ellos, este voluminoso desglose de procesos existente en las cortes y el carácter concertado de los enlaces, añadido al peso de los intereses familiares, imposibilitaban una sinceridad de sentimientos entre los esposos. Por el contrario, García Bourrellier asegura ciertos testimonios que “si no son quizás suficientes para hablar de amor en términos románticos, sí pueden sostener la hipótesis de la existencia de estrechas y cordiales relaciones entre los miembros de las familias nobiliarias, además de que no parece incompatible la existencia simultánea de autoridad y afecto en una relación interpersonal” (García Bourrellier 1998, 479). De esta manera, la autora cita cómo se refería don Fernando Álvarez de Lerín, conde de Lerín y IV duque de Alba, a su segunda esposa, doña Catalina Pimentel: “dejo a la dicha señora duquesa, mi señora y mujer, el remanente del cuento de mis bienes, pagadas mis deudas, funeral y legados, sintiendo mucho el no poder dejar más por lo mucho que le he querido y amado”.

Quizás esta serie de procesos judiciales no reflejen la realidad cotidiana general de dicha sociedad. Lo cierto es que, por el contrario, según el *Catecismo Romano* (1566), uno de los pilares del sacramento era el libre consentimiento de las partes (Arellano y Usunáriz 2004, 167-168). Ese deseo de libertad en la elección estaba vivo entre muchos jóvenes de la época. Es más, en caso de verse peligrar sus uniones algunos llegaron a provocar casos de raptos de las hijas en ‘hábito de doncella’; es decir, casaderas. En algunas ocasiones eran en realidad huidas acordadas entre los galanes y sus prometidas. En otros momentos, en contraste, fueron secuestros perpetuados por terceros en ejercicio de fuerza (Orduna 2009a, 23). Un ejemplo de los primeros fue el caso en 1577 de Catalina Goñi y Pedro de Aramburu, que aprovechando la noche escaparon lejos de la casa (García Bourrellier en Arellano y Usunáriz 2003, 167-168). El padre de la muchacha, Tomás Goñi, no dudó en ir a buscarla al pajar donde la creía escondida y ahí detuvieron a Pedro mientras su enamorada apelaba “a las cinco llagas de Cristo y su Santa Pasión” pidiendo que soltaran a su enamorado². De cualquier forma, las condenas solían ser duras, con largos años en galeras, lo cual casi venía a suponer una pena capital para el condenado. Eso si no acababa el asunto en un duelo de honor tanto si el ‘infractor’ como el padre ofendido eran o no de la misma condición (Orduna 2009b). En cualquier caso, la regularización y sacralización del matrimonio constituía un objetivo crucial para las autoridades de la época (Orduna 2009a, 24). De esta manera, ya en el siglo XVIII estos raptos, premeditados o no, descendieron en número por la razón que aduciría el mismo Aramburu en su interrogatorio un siglo antes. Tal como cita García Bourrellier: “como es notorio, para el casamiento no hay necesidad de la voluntad de los padres, conforme al Concilio” (García Bourrellier en Arellano y Usunáriz 2003, 169)³.

La propia Violante señala a Claridán al comienzo de la comedia que:

No hay amor qué temer

² Archivo Real y General de Navarra –ARGN–, TT.RR., Procesos Judiciales. 069494, fols. 3v-4v

³ ARGN, TT.RR., Procesos Judiciales. 069494, fol. 43v.

sino solo el disculpar
que parece que las culpas
a que ya el amor condena
dan a veces menos pena
que el pasar por las disculpas. [v. 185]

Y a esa libertad y derecho a consentimiento mutuo tuvieron que someterse el progenitor, Florencio, el conde Próspero y don Pedro en el burlesco y divertido final de la comedia.

Valoración final

Efectivamente, algo estaba cambiando en la sociedad aurisecular. Las ideas conservadoras y en principio de apariencia misógina que los tratadistas emulsionaban en sus obras se veían contrarrestadas con las manifestaciones teatrales a las que cualquier individuo podía acudir como espectador. En ellas, se mostraban mujeres decididas y mañosas, que hacían gala de un punzante ingenio con el que lograban su deseado –y honrado– objetivo: desposarse con el hombre al que verdaderamente amaban, en detrimento de los intereses económicos y sociales que su familia pudiera pretender. En este sentido, es Lope de Vega el autor que mejor supo retratar el alma humana; especialmente, la femenina. Las damas de Lope brillan por su inteligencia y su carácter resuelto, y sus comedias, concretamente, concluyen siempre en un desenlace alegre y favorable a los deseos individuales de estas jóvenes enamoradas. La comedia áurea se convierte, así, en una celebración del amor y de las relaciones libres, que se desembarazan de los preceptos sociales que coartaban la felicidad de los integrantes de esa sociedad.

La literatura, de alguna manera, si bien no plasma de manera del todo fiel los cambios de una sociedad, sí puede servir como vehículo de cambio. Mediante los versos cómicos, los autores podían plantear nuevos aires en los valores morales de la época para todas las capas de la sociedad. En esta sociedad áurea y postridentina, existen numerosísimos casos –registro judicial incluido– de jóvenes parejas que reclamaban la libre elección de desposorio en virtud de su sentir amoroso, oponiéndose a las uniones impuestas por las familias con los que se aspirara a una mejora social y económica, pero contraria a los intereses de amor de los novios. Para auxilio de estos galanes y damas en la vida cotidiana, la promesa verbal de matrimonio validaba sus relaciones y su posterior enlace, aun cuando padres y familiares no aprobaran la unión. Podría pensarse, pues, que el amor verdadero comenzaba a colarse en la alcoba conyugal de manera progresiva.

No obstante, la realidad aún era dura, especialmente para las mujeres, que se empleaban como recurso para medrar en la escala socioeconómica; principalmente, si se atiende a la crisis que marcaba todos los aspectos de la sociedad aurisecular. De esta manera, la comedia áurea, como *Mujeres y criados*, se alza como una representación de esas relaciones ideales basadas en el cumplimiento de los deseos de las parejas enamoradas; como un arma de expresión subversiva y transgresora, donde las mujeres ahora llevan la voz cantante y demuestran, de forma sincera y firme, sus verdaderos sentimientos y aspiraciones en la sociedad que, en buena medida, aún quería relegarlas al hogar y a la preservación de un código de honor que comenzaba a cuestionarse.

Obras citadas

- Arellano, Ignacio. “La generalización del agente cómico en la comedia de capa y espada”. *Criticón* 60 (1994): 103-128.
- “Casos de honor en las primeras etapas del teatro de Lope”. *Anuario Lope de Vega* 4 (1998): 7-31.
- Arellano, Ignacio & Usunáriz, Jesús. M^a. *El mundo social y cultural de la Celestina*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2003.
- Arredondo, M^a Soledad. “‘A todos y a todas’: cuestiones de ‘género’ en la prosa del siglo XVII hasta *El hombre práctico* (1686)”. *Criticón* 105 (2009): 177-198.
- Atienza, Ignacio. *Aristocracia, poder y riqueza en la España Moderna. La Casa de Osuna, siglos XV-XIX*. Madrid: Siglo XXI, 1987.
- “Teoría y administración de la casa, linaje, familia extensa, ciclo vital y aristocracia en Castilla (S. XV-XIX).” En Francisco Chacón ed. *Familia, grupos sociales y mujer en España (S. XV-XIX)*. Murcia: Universidad de Murcia, 1991. 13-47.
- Badía, Cristina. “La mujer escritora en el siglo XVI francés”. *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna* 18 (2000): 41-51.
- Bolufer, Mónica. *Mujeres y hombres en la Historia. Una propuesta historiográfica y docente*. Granada: Comares, 2018.
- Bourdieu, Pierre. “Les stratégies matrimoniales dans le système de reproduction”. *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations* 4 (1988): 1105-1125.
- Burgos, Fco. Marcos. *Los lazos del poder: obligaciones y parentesco en una elite local castellana de los siglos XVI y XVII*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 1994.
- Burrieza, Javier. “La percepción jesuítica de la mujer (siglos XVI-XVIII)”. *IH* 25 (2005): 85-116.
- Candau, M^a Luisa. *Las mujeres y el honor en la Europa Moderna*. Huelva: Universidad de Huelva, 2014.
- Cannadine, David. *The first Modern Society. Essays in English History in Honour of Lawrence Stone*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- Concejo, Pilar. “Función y simbolismo de la mujer en *La hermosa Ester* y en *La judía de Toledo*”. En AA.VV. ed. *Lope de Vega y los orígenes del teatro español: actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*. Madrid: EDI-6, 1981. 461-471.
- Córcoles, M^a Pilar. “Aspectos de la situación jurídica de la mujer en el Antiguo Régimen a través del estudio de los protocolos notariales: algunos ejemplos de la Villa de Albacete a fines del siglo XVI”. *Al-Basit: Revista de estudios albacetenses* 42 (1999): 61-101.
- Correa, Gustavo. “El doble aspecto de la honra en el teatro del siglo XVII”. *Hispanic Review* 26 (1958): 99-107.
- Díaz, M^a Eugenia. “Que pareces serena”. *Celestinesca* 36 (2012): 71-102.
- Elias, Norbert. *El proceso de civilización: Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*. México: Fondo de Cultura Económica, 1988.
- Ferrer, Teresa. “Mujer y escritura dramática en el Siglo de Oro: del acatamiento a la réplica de la convención teatral”. En M^a de los Reyes Peña ed. *Actas del Seminario La presencia de la mujer en el teatro barroco español. Almagro 23 y 24 de julio de 1997*. Almagro: Junta de Andalucía-Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro, 1998. 11-32.

- Fuster, Francisco. “La historia de las mujeres en la historiografía española: propuestas metodológicas desde la historia medieval”. *Edad Media: revista de historia* 10 (2009): 247-273.
- García Bourrellier, Rocío. *Nobleza titulada y organización señorial en Navarra (siglo XVII)*. Tesis doctoral. Pamplona: Universidad de Navarra, 1998.
- García Herrero, M^a. Carmen. *Las mujeres en Zaragoza en el siglo XV*. Zaragoza: Ayuntamiento de Zaragoza, 1990.
- García-Reidy, Alejandro. “Mujeres y criados, una comedia recuperada de Lope de Vega”. *Revista de Literatura* 150 (2013): 417-438.
- González, Luis. “La mujer en el teatro del Siglo de Oro español”. *Teatro: revista de estudios teatrales* 6 (1995): 41-70.
- Gorgas, Ana. “Autoría y autoridad femenina en el Siglo de Oro español: “Al que leyere” de María de Zayas y Sotomayor”. *Filanderas* 3 (2018): 25-37.
- Harrington, Joel. *Reordering marriage and society in Refomation Germany*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- Hernández, M^a Angeles. “La imagen de la mujer en la literatura moral y religiosa de los siglos XVI y XVII”. *Norba: Revista de historia* 8 (1987-1988): 175-188.
- Iraceburu, Maite. “Las relaciones de sucesos como instrumento de control: el caso de los antimodelos femeninos”. *Memoria y civilización* 22 (2019): 1-30.
- Larson, Donald. *The honor plays of Lope de Vega*. London: Harvard University Press, 1977.
- Lobo de Araujo, Marta. *Os marginais: (séculos XVI-XIX)*. Braga: Edições Húmus, 2018.
- Lorenzo, Francisco. “La mujer y el tribunal diocesano en Zamora durante el siglo XVI: divorcios y nulidades matrimoniales” *Studia Zamorensia* 3 (1996): 77-88.
- Los Ríos, Blanca. *Las mujeres de Tirso*. Madrid: Imprenta de Bernardo Rodríguez, 1910.
- Martínez, M^a Isabel. “La mujer a través de los testamentos del siglo XVI en protocolos notariales del Archivo Provincial de Murcia”. *Murgetana* 124 (2011): 9-32.
- McPheeters, Dean “La dama boba como discreta y algunos antecedentes”. En AA.VV. ed. *Lope de Vega y los orígenes del teatro español: actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*. Madrid: EDI-6, 1981. 405-408.
- Munier, Marion. *L'image de la courtisane dans les littératures françaises et espagnoles des XVIe et XVIIe siècles*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2009.
- Nausia, Amaia. “*Talis mater, talis filia*: las malas madres en los siglos XVI y XVII”. *Memoria y Civilización* 16 (2013): 27-54.
- Ojea, M^a Elena. “Imágenes de mujer en la literatura del Siglo de Oro. Lope de Vega y ‘La dama boba’”. *EPOS* 23 (2007): 81-92.
- Oleza, Joan. “Alternativas al gracioso: la dama donaire”. *Criticón* 60 (1994): 35-48.
- Orduna, Pablo. “Estructuras familiares de las élites navarras durante el Antiguo Régimen”. *eHumanista: Journal of Iberian Studies, Monographs in Humanities* (2009a).
- *Honor y cultura nobiliaria en la Navarra moderna (siglos XVI-XVIII)*. Barañain: Eunsa, 2009b.
- Pedrosa, José. “La fidelidad de la esposa puesta a prueba, o el “fandanguillo” tolimense (Colombia) y el romance de ‘La mujer del pastor’”. *eHumanista: Journal of Iberian Studies* 21 (2012): 223-256.
- Queral, Salvador. “Seis aspectos de la mujer a través de los Himnos Homéricos”. *Forum de Recerca* 19 (2014): 3-14.

- Quirant, África. “La imagen de las mujeres en la pintura holandesa del siglo XVII”. En Ernesto Cutillas ed. *La multiplicidad de enfoques en Humanidades*. Alicante: Universidad de Alicante, 2019. 27-33.
- Rangel, Diana. “La figura de la mujer transgresora en *La buena guarda*”. En Ana Castaño ed. *IV Coloquio del seminario de estudios áureos. Las bizarrías del fénix: Lope de Vega y su obra*. México: UNAM, 2016. 1-9.
- Redondo, Agustín. *Amours légitimes, amours illégitimes en Espagne (XVe-XVIIe siècles)*. París: Publications de la Sorbonne, 1985.
- Rey, Antonio. “‘Los comediantes de Córdoba’: Hacia la fórmula definitiva de la tragicomedia barroca”. *Anuario de Estudios Filológicos* 14 (1991): 413-427.
- Rivasplata, Ermila. “Economía en crisis. La respuesta institucional: corporaciones de atención a la mujer de la monarquía hispánica entre los siglos XVI y XVII”. *Tendencias* 19 (2018): 201-228.
- Rodríguez Arrocha, Belinda. “Víctimas y delincuentes: mujer y delito en Canarias desde el siglo XVI hasta la Edad Contemporánea”. *Anales de la Facultad de Derecho* 25 (2008): 197-214.
- Rodríguez Campillo, M^a. José. *Las implicaduras en el teatro femenino de los siglos de oro*. Tesis doctoral. Tarragona: Universitat Rovira i Virgili, 2008.
- Rojas, Fernando de. *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. Emilio de Miguel. Madrid: Fundación José Antonio de Castro, 2006 [1514].
- Ruiz, Marta & Candau, M^a Luisa. “El noviazgo en la España moderna y la importancia de la “palabra”. Tradición y conflicto”. *Stud. Hist., H^a mod.* 38 (2016): 55-105.
- Segura, M^a Dolores. “La integración de la mujer en la sociedad almeriense del siglo XVI: aspectos sociales y económicos”. En M^a Dolores Martínez ed. *Los marginados en el mundo medieval y moderno*. Almería: Diputación de Almería, 2000. 119-129.
- Simonet, M^a Carmen. “El reflejo de las mujeres del siglo de oro a través de su testimonio cultural”. *Anuario de Hespérides* 23 (2017): 429-437.
- Smith, Dawn. “Amos y criados: dualidad fundamental en el arte cómico de Tirso”. En Ignacio Arellano ed. *El ingenio cómico de Tirso de Molina*. Madrid, Instituto de Estudios Tirsianos, 1998. 293-302.
- Suárez, José. “De rondas, cortejos y galanteos profanos: la mujer en los tratados sobre la licitud moral del teatro español del Siglo de Oro”. En Roberto Castilla ed. *Ronda, cortejo y galanteo en el teatro español del siglo de Oro*. Granada: Universidad de Granada, 2003. 343-358.
- Torremocha, Margarita. “De la Celestina al alcahuete: del modelo literario a la realidad procesal”. *Tiempos Modernos* 30 (2015).
- “Las causas matrimoniales en el Archivo de la Catedral de Valladolid. Fuentes para la historia”. En Máximo García ed. *Cultura material y vida cotidiana moderna: escenarios*. Madrid: Sílex, 2013. 53-71.
- “La fragilidad femenina y el arbitrio judicial (s. XVIII): Entre la caridad y la equidad de los tribunales”. *Tiempos Modernos* 36 (2018).
- “La perfecta casada: del modelo a las representaciones. La biografía de Francisca Zorrilla, escrita por su marido”. *Stud. Hist., H^a mod.* 38 (2016a) 223-253.
- “Matrimonio a la fuerza o fuerza contra el matrimonio. Violencia familiar para estorbar el casamiento (s. XVII)”. AA.VV. ed. *Actas de la XI Reunión Científica de la Fundación Española de Historia Moderna*. Granada: Universidad de Granada.
- “Soltería, mujer y litigiosidad en el cotidiano de la Edad Moderna: a vueltas con las palabras de matrimonio”. *Revista portuguesa de Historia* 47 (2016b): 154-174.

- Usunáriz, Jesús M^a. *Cartas de amor en la España del siglo de Oro*. Pamplona: Universidad de Navarra, 2004.
- Val, Alejandra. *La percepción social del desnudo femenino en el arte (siglos XVI-XIX): pintura, mujer y sociedad*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2001.
- Vega, Lope de. *La famosa comedia de mujeres y criados*. ed. Alejandro García Reidy. Madrid: Prolope, BNE, 2014 [s.d.].
- Wardropper, Bruce. “La comedia española del Siglo de Oro”. En Elder Olson ed. *Teoría de la comedia*. Barcelona: Ariel, 1978. 181-242.
- Wolf, Eric. *Antropología social de las sociedades complejas*. Madrid: Alianza, 1990.
- Zafra, Enriqueta. “La prostituta y la prostitución en ‘Don Quijote’: modelos de ‘mujeres libres’”. *Bulletin of Hispanic studies* 86 (2009): 625-641.