

El mundo socioliterario de la mujer en *El Ollero de Ocaña* de Luis Vélez de Guevara

Elisa María DOMÍNGUEZ DE PAZ
Universidad de Valladolid

Monte, escuadrón, mar airada,
acero, rayo, león,
menos peligros son
que mujer determinada.

El verdugo de Málaga.

LA valoración crítica de la figura de Vélez de Guevara se remonta prácticamente al siglo XIX cuando estudiosos de la Literatura Española como Alberto Lista, Antonio Gil y Zárate, Adolfo Federico Shack, Ramón de Mesonero Romanos o Marcelino Menéndez y Pelayo, entre otros, emitieron juicios críticos con mayor o menor acierto, contribuyendo a sentar las bases de un interés por este autor que en nuestro siglo ha cuajado en estudios tan panorámicos y fundamentales como los de Emilio Cotarelo y Mori¹, Eugenio Spencer Forrest y Rudolph Shevill² Mary Haver³, M^a Grazia Profeti⁴ o los de Georges Peale⁵, además de otros muchos estudios sobre aspectos particulares de su producción literaria.

El presente trabajo se centra en el tratamiento que da Vélez de Guevara al mundo femenino en *El Ollero de Ocaña*⁶, una pieza dramática cuyo argumento general es de carácter histórico. Versa acerca de la polémica mayoría de edad del rey Alfonso VIII de Castilla, hijo de Sancho III. A la muerte de éste, el tutelaje del niño suscita fuertes disputas entre las nobles familias de Lara y de los Castro, agravadas por la intervención de Fernando II de León, tío de Alfonso, cuya tutela también reclama con el fin de apoderarse del reino castellano. La acción según las Crónicas se sitúa en torno a 1159⁷.

Vélez de Guevara despacha los acontecimientos históricos en la jornada I (vv. 101-180) y centra esta acción en el protagonismo de D. Nuño, noble castellano, que bajo el disfraz de Ollero conseguirá que el niño Alfonso sea coronado en Toledo con todos los honores, pese a la oposición de las familias de los Anzures y de los Lara, para ello Nuño se sirve de una treta que urde con la inestimable ayuda de su criado Martín. La situación que se consigue no está exenta de un cierto resabio entremesil por la comicidad que encierra: se produce en la jornada II (vv.1435-1698) en la que Nuño, Martín y Alfonso niño (que se hace pasar por sobrino del primero) fingen ir a Toledo a vender unas ollas transportadas por un burro. Al llegar a Toledo encuentran las puertas de la ciudad custodiadas por guardianes, que cumplen órdenes de Sancho Anzures, para evitar la posible entrada del Rey. El burro tropieza y las ollas se rompen. Nuño culpa del entuerto al "sobrino" imponiéndole como castigo no visitar la ciudad, actitud que provoca en los guardias una compasión partidista hacia el niño: **Guardia:** "No tenéis razón hermano;/ que si tropezó la bestia,/ no tiene culpa el muchacho. **Nuño:** Más sabe de lo que piensan;/ no ha de entrar. **Rey:** Pues sí he de entrar,/ si estos señores me dejan. **Guardia:** Sí dejamos". (J.II.Vv.1489-1495). El terreno está suficientemente abonado para que la añagaza culmine con el éxito deseado: los guardias, en un alarde de benevolencia, abren la puerta de la ciudad a los tres forasteros. Son realmente ingeniosas las palabras que Nuño dirige a los soldados, una vez conseguido su

propósito, por la hilaridad que contienen: **Nuño**: “Déjame dar un aviso/de mucha importancia. Adviertan,/y sé de buena parte,/que tienen al Rey muy cerca,/y dicen que disfrazado/ha de entrar y que le esperan/en su Alcázar a comer. **Guardia**: ¡Válgame el cielo! ¿Qué estrella/para nosotros dichosa,/te guió porque nos dieras/aviso tan importante?/Entra, amigo que quisiera/ser tan poderoso agora/que vieras la recompensa/igual a tu beneficio./El rastrillo se prevenga,/en entrando villanos. **Guardia**: No quiera el cielo que sea,/tan infeliz nuestra suerte/que por nuestra puerta venga./ **Nuño**: Cerralda bien, por si acaso;/que hay engaños y hay cautelas./Entra, sobrino, que es tarde,/y estarán en las acequias/del Rey.”. (J.II.Vv.1549-1573).

Con estos datos podemos decir que termina la referencia histórica de *El Ollero de Ocaña*. Vélez de Guevara, al igual que había hecho con otras piezas dramáticas: *Reinar después de morir*, *Más pesa el Rey que la sangre*, *A lo que obliga el ser Rey*, entre otros títulos, se toma libertades con los hechos y los personajes históricos porque para él, lo mismo que para otros dramaturgos contemporáneos:

La Historia era sólo un depósito generosamente colmado de acontecimientos y tipos de excepción en donde proveerse para urdir conflictos de comedia⁸.

El enredo motriz de esta obra responde, como es normal en la época, al horizonte de expectativas del público que asistía al teatro con la idea de divertirse e imaginar un ideal de vida que habitualmente chocaba con su realidad. En *El Ollero de Ocaña* este ideal se plasma en la relación amorosa de Nuño-Ollero y Blanca. La historia se enmaraña por los planes de matrimonio que Payo de Lara, padre de Blanca, tiene para su hija, prometiéndola en matrimonio ya desde el comienzo a Sancho Anzures en contra de los sentimientos de ella. La sumisión de Blanca ante este hecho revela una concepción del honor cuyo coste será el sacrificio de las aspiraciones e ideales más íntimos, buscando siempre la salvaguarda social del buen nombre familiar: **Elvira**: “No te cases./ **Blanca**: Es en vano/porque debo obedecer/a quien no puedo perder/el respeto y la obediencia/¡Oh fiera y mortal sentencia!”. (J.I.Vv.41-47).

El matrimonio era en el siglo XVII una meta esencial que perseguía la mujer, considerada honrada en su círculo social:

No precisamente porque mejorasen con ello las condiciones de su vida retirada, sino por ser señoras de la casa y por satisfacer, claro está, un impulso natural que el alejamiento de los sexos hacía más fuerte⁹

Es evidente que, al menos en el teatro del siglo XVII y más concretamente a partir de Lope de Vega, la mujer aparece contemplada como criatura medular de la sociedad, pero la realidad social y literaria no tienen por qué coincidir necesariamente aunque ambas se apoyan a menudo¹⁰.

La reivindicación de los valores femeninos en el teatro barroco, con matices más o menos feministas¹¹, ya tenía una ténue correspondencia social desde el siglo XVI cuando se introdujeron en España las ideas de Erasmo que abogaban por una dignificación de la mujer, sino tanto en el terreno de lo social, sí en la parcela de lo moral. Así nos encontramos con testimonios tan esclarecedores como el de Pedro Luján, quien en 1550 dice en sus *Colloquios matrimoniales*:

En la ley de Cristo, la fidelidad que debe la mujer al marido, esa misma debe el marido a la mujer; aunque en la ley civil tienen más poder los maridos que no las mujeres, no para ofender sino para castigar.

Por tanto, y en relación al hecho que nos ocupa, Blanca es consciente de la responsabilidad que implica el hecho de ser mujer en la sociedad de su época, donde se aceptaba la idea de aquella como un ser en notable inferioridad respecto al hombre. De entre las varias referencias escritas que se conservan cito la de Lucas Hidalgo en su *Diálogo del apacible entretenimiento* porque, a mi juicio, muy bien pudiera resumir el sentimiento mayoritario del hombre barroco respecto a este tema:

Que en sola la virtud puede fundar la mujer su honor porque ni ellas son menester para las letras, ni para jugar las armas, ni salir con ellas al enemigo.

Esta idea era el catecismo básico de la mujer. Es sabido que el hombre en el Barroco orienta su vida en torno a tres vértices: Dios, Honor y Rey; la violación de éstos se paga con la venganza.

Por lo que respecta al honor, la jurisdicción recopilada en el *Fuero juzgo*, *Fuero real*, y *Nueva recopilación de las leyes de España* (1567) seguía en plena vigencia. Apunta Ricardo del Arco y Garay que:

No sólo se toma venganza de la ofensa y de la injuria verdaderas, sino también del simple rumor, de la noticia aunque sea falsa o de la mera apariencia de ella. La pasión es la nota dominante del siglo XVII español, pasión en todo, en el amor, en el odio, en la lealtad, en la fidelidad, en la nobleza y en la venganza¹².

Este panorama de vida, así contemplado, hacía que muchas mujeres se vieran privadas de libertad y constantemente vigiladas con el riesgo de que, aún de este modo, se produjeran situaciones como la que señala Lope de Vega en su comedia *Porfiar hasta morir* cuando en la jornada III el **Maestre** sentencia: "Porque en la mujer más buena/puede haber mala opinión/de que hay tantas ofendidas/que muchas hay lastimadas/en el honor siendo honradas".

En el teatro barroco el tema del honor casi siempre va unido al del amor y los celos, exagerando literariamente el honor con el fin de que se produzca el enredo teatral. No hay que olvidar que este tipo de temas eran un magnífico señuelo para atraer la atención del espectador. Ya había dicho Lope de Vega en su *Arte Nuevo de hacer comedias* que: "Los casos de honra son mejores/porque mueven con fuerza a toda gente".

Así mismo:

La comedia tenderá hacia una convención que descarta el reflejo exacto de la vida real y de las costumbres morales en cuanto a su primordial fin de espectáculo¹³.

A este concepto dramático, ya normalizado, cada autor le aplica matices propios. Así Vélez de Guevara, que es uno de los dramaturgos más directamente influidos por el dictado dramático de Lope de Vega (razón por la que aludiré con frecuencia a sus textos en este trabajo), manifiesta su preferencia por un tipo de mujer resuelta, inteligente y fuerte moralmente. Cree en la mujer dotada de una gran personalidad. En su comedia *Celos, amor y venganza* dice: "una vez determinada/la mujer es como río/que no vuelve atrás ni para".

Esta disciplina moral de la mujer que observa el cumplimiento de las normas que rigen la casuística del honor¹⁴, tiene un claro referente argumental en *El Ollero de Ocaña* con la llegada de Martín, criado del Ollero-Nuño, que trae una carta para Sancho Anzures en la que se lee:

Don Sancho, advertid que la mujer que pretendéis para casaros se ha visto en otros brazos, y debe la posesión que esperáis a otro dueño(...) y si estos avisos no sirven de desengaño, y ciego en vuestro amor, proseguís en vuestros deseos dando la mano a D^a Blanca, no faltará en Castilla quien manche su tálamo con sangre vuestra (J.I).

Desde este momento cambia el tono de la comedia, minimizándose la referencia histórica, toda vez que va perfilándose el personaje de Blanca como el pivote necesario para que se produzca un planteamiento dramático cuyo principal exponente es el honor. En este aspecto, estoy de acuerdo con M^a Grazia Profeti cuando dice que:

La lettera annunciante che Blanca ha accordato ad un altro i suoi favori basterebbe da sola a creare un dramma d'onore¹⁵.

Blanca ignora la identidad del remitente de la carta. Quien envía la misiva es Nuño que, enamorado de la dama y siendo correspondido, intenta evitar el matrimonio de su amada con Sancho Anzures. La ignorancia de ella respecto a la identidad del Ollero va a ser determinante en su conducta, orientada a vengar la afrenta contra su honor personal y familiar. Para lo cual, Blanca utiliza el amor que Sancho Anzures le profesa y ejerce sobre él un dominio psicológico tal que provoca el descontrol de los roles masculino y femenino tal y como aparecen concebidos en la realidad, donde no se puede presuponer la superioridad moral del mal llamado "sexo débil". Su única salida es poner en marcha la astucia como medio para conseguir los deseados objetivos. **Blanca:** "Pues, don Sancho/creed que sólo un remedio/podrá ser en tanto agravio/que os libréis del mal concepto/que contra mi honor tuvistéis,/y es, teñir el blanco acero/en la sangre del villano/que no creáis como necio;/y si decís que es bajeza/igualar su nacimiento/villano con vuestra sangre/matándole cuerpo a cuerpo/estáis don Sancho engañado." (J.I.Vv.467-480).

Blanca es un tipo de mujer que recuerda mucho a los creados por Lope de Vega en obras como *La discreta enamorada*, *Los melindres de Belisa*, *La niña de plata...* etc, con un sentimiento interior tal que propicia la confianza ajena en ellas. Dice Menéndez y Pelayo que estas mujeres:

Muestran a menudo una tal fuerza de resistencia y sentimiento que hace resaltar más y más la debilidad y ruindad de los correspondientes personajes masculinos. Si le falta al hombre la entereza y firmeza de ánimo, la mujer hace prodigios de obstinada resistencia ante el deber y la fidelidad. Mientras que el hombre no logra tener un punto de mira fijo, la mujer no retrocede ni un paso del objetivo una vez propuesto y hace alarde de decisión masculina, sin las vacilaciones propias de su sexo¹⁶.

La determinación masculina, de la que Blanca hace gala responde, creo yo, a matices más profundos que la mera casuística del honor. Ella, como toda dama del teatro barroco, se mueve tras los impulsos del amor: una concepción amorosa basada en los más nobles valores humanos con predominio de lo espiritual sobre lo material, pues su despecho amoroso hacia Nuño, al creerse abandonada por él, es la causa primera de la tiranía que ella ejerce sobre Sancho Anzures, chivo expiatorio de una situación que en cierta medida le es ajena y en la que los celos, que crecen unidos al sentimiento del honor, desempeñan un papel importante, ya que en el teatro barroco el amor sin celos no es verdadero amor. Decía Lope de Vega en su comedia, *Obras son amores*: "Que no hay amor que no vuelva/todo su vino en vinagre".

Esta sensación de acritud interior, consecuencia directa de los celos, queda evidenciada en la jornada II en la que aparece una situación que ofrece rasgos concomitantes con la producida en la jornada I, donde la carta que Nuño envía a Sancho Anzures en la que le informa acerca de sus amores con Blanca es el motivo de la discordia. Ahora no es una carta sino un retrato de Nuño que lleva Blanca, quien se sabe atentamente observada por Sancho, el origen de la venganza del caballero ultrajado **Sancho**: “Mostradme el retrato pues/sabré lo que he de borrar. **Blanca**: Sabed primero matar;/ que el borrar será después”. (J.II.Vv.1163-1166). **Sancho**: “¡Cielos; ¿Qué ilusión me engaña,/ y que letargo cruel/ que el rostro de aquel pincel/ es del villano de Ocaña/ Blanca, en mis locos desvelos/ a este, que es mi ofensor/ lo fui a matar por tu honor./ Más ahora por mis celos.”. (J.II.Vv.1195-1202).

La dama, en su empeño por poner la justicia como límite de su causa, se enfrenta a su padre al que afea una conducta en la que pesan más los valores materiales y sociales que los morales. Ocurre este hecho en la jornada II cuando, atónitos, Payo de Lara y Sancho Anzures comprueban cómo la coronación de Alfonso VIII ha sido posible gracias al Ollero de Ocaña, cuya influencia en el Monarca es tan palpable que ha permitido librar a Sancho y Payo de la sentencia de muerte: **Payo**: “Sí, le vimos en la torre/ con Alfonso, claro está/ que entre los demás leones/ trujo al villano por guarda./ No le ofendas ni le toques/ Anzures. **Blanca**: ¿Caducos años/ ha de haber para que borre/ mi honor con villanas lenguas?/ Padre, ¿la vida antepones/ a mi honor? No eres mi padre/ pues quieres con miedos torpes/ vivir afrentado”. (J.II.Vv.1728-1739).

Es habitual que el teatro presente la rebelión de la hija hacia el padre como una compensación literaria de la cruda realidad social en la que se encontraban inmersas las mujeres en el siglo XVII, donde la libertad de acción era considerada como un bien utópico. En este sentido, coincido plenamente con Díez Borque cuando afirma que:

Se trata de presentar lo excepcional para divertir y una forma de agradar al extenso público femenino de la cazuela¹⁷.

Blanca, tan atosigada por la férrea normativa social, se ve obligada a acatar la decisión paterna, pero el alto concepto de sí misma le obliga a dar una salida, también en el terreno de lo social, a su problema. Una vez más será Sancho Anzures el ejecutor de ilusiones ajenas: **Blanca**: “Mi resolución conoces/ Sancho, si mi amor estimas,/ junta la guarda que importa/ y por restaurar mi honor/ prende a ese villano.”. (J.II.Vv.1740-1744). La masculinidad psicológica de Blanca, si así podemos denominarla, por cuanto supone un salvar barreras legales establecidas que la sociedad de su época le impone por el mero hecho de ser mujer, va a quedar trastocada en la jornada III, en la que se dibujan las claves del desenlace: por un lado nos encontramos a Nuño, que ha sido hecho prisionero por Sancho Anzures, lo que supone un leve descargo a las reiteradas humillaciones que éste ha sufrido a manos del Villano. El preso es condenado a la pena capital con la aquiescencia de Blanca (ignorante de la auténtica identidad del Ollero) que ve solución a su caso; por otro lado, Payo de Lara, agobiado por conservar su buena imagen de noble, no duda en apoyar abiertamente la sentencia: **Payo**: “Muera el bárbaro villano/ hija, pues tu honor estriba/ en su muerte, más no escriba/ el tiempo caduco y vano/ que hay en un hecho inhumano/ asistencia de mujer”. (J.III.Vv.1943-1948).

El padre es un personaje sobre el que Vélez de Guevara descarga una crítica irónica, sobre todo en lo concerniente a las decisiones que toma con relación al futuro de su hija encaminadas en gran medida a conseguir aumentar sus bienes materiales, aunque para conseguirlo no tenga el menor inconveniente en utilizarla como señuelo¹⁸.

Uno de los momentos decisivos para su hija se produce en la jornada III cuando, desde su aposento, escucha y reconoce la voz de Nuño que en sus lamentos dice. **Nuño:** “Lo que enemigos soberbios/ y feroces africanos/ conjuraciones y envidias/ traiciones y amigos falsos,/ celos, crueldades e injurias/ no han podido en largos plazos./ ¿Puede una mujer? ¡Ah cielos!/ ¿De qué invencibles peñascos/ formastes el corazón/ desta fiera, que, animando/ la flaqueza femenil,/ viene con alegres pasos/ a verme morir?/”. (J.III.Vv.1993-2004).

La anagnóris final supone para Blanca un revulsivo psicológico que modificará su conducta respecto al Ollero. Desde ahora su lema será: antes el amor que el honor y su objetivo: salvar la vida de su amado Nuño: **Blanca:** “Este ¿No es don Nuño? ¡Cielos!/ ¿Qué me detengo? Que aguardo/ que no restauro su vida/ aunque con menos agravios/ padezca mi honor en lenguas/ de mi padre y de don Sancho?”. (J.III.Vv.2030-2035).

Estamos ante una estructura configurada en torno a paralelismos de contraste, cuyo principal exponente es el binomio odio-amor. Blanca, con sus contradicciones como fémina astuta, humilde, furiosa, inocente o culpable ofrece, al espectador femenino un ejemplo que seguir o no seguir pero siempre provechoso y todo ello es claro síntoma de que:

El ser humano es un compuesto de hombre y fiera, de razón y emoción, dos fuerzas que compiten constantemente por dominar el alma humana¹⁹.

Una vez se han clarificado malos entendidos, el desenlace llega motivado por la carta que Sancho Anzures escribe a Nuño, ofreciéndole la libertad e invitándole a batirse en duelo con él por el amor de la dama, carta que guarda una relación de reciprocidad con la enviada por Nuño al comienzo de la obra y que es origen del conflicto. Así mismo Sancho perdona la vida a Nuño en un acto que recuerda al perdón que Nuño le otorga a Sancho en la jornada II.

La presente misiva dice:

Orden envió al Alcaide de darte libertad. Con ella, si eres caballero, y con disfraz de villano pretendes a Blanca, puedes salir mañana al campo de la Vega a estorbar con las armas mi casamiento, porque te cueste la vida o ganarme la vitoria. El Rey, que por horas esperamos, será el juez y juntamente el padrino de las bodas del que saliere vencedor. Don Sancho.

La carta es un resorte dramático necesario que Vélez de Guevara utiliza con destreza, ya que es la prueba de fuego que la dama necesita para tensar sus prioridades sociales, morales y personales. Evidentemente priman las dos últimas y Blanca defiende a capa y espada su libertad individual encaminada a la búsqueda de su felicidad. Para ello se disfraza de varón con palenque, rodela y espada. Apadrinada por su hermana Elvira acude al campo de combate dispuesta a defender su amor hasta la muerte si fuera así necesario. El disfraz no le sirve para ocultar su identidad femenina sino justamente para reforzarla y reivindicarla ante una sociedad que admite unos valores masculinos y los niega en la vertiente de lo femenino:

Blanca: “Alfonso, Rey de Castilla/ cuyas armas vencedoras/ tiembla el bárbaro africano./ Yo soy Blanca, la que llora/ entre mal perdidos bienes/ las ausencias lastimosas/ de que el alma reconoce/ por dueño, cuyas memorias/ mis pesares eternizan,/ y así, en el plazo y las horas/ que vuestra ley determina,/ aventurando mi propia/ vida, he venido a impedir/ si la muerte no lo estorba/ mi casamiento yo misma/ porque sin vergüenza y nota/ de infamia no puede ser/ Sancho mi esposo y pregona/ la fama y mis propios ojos/ que el que entre

confusas sombras/del temor de nuestro enojo/disfrazando su persona/encubrió Castilla, es vivo,/ don Nuño Almejir, que en hojas/de eternidades escribe/las hazañas más honrosas/los servicios más leales/que han dado regias coronas/y es mi esposo". (J.III.Vv.2421-2449).

Vélez de Guevara conoce muy bien a su público y sabe que esta escena constituye un buen golpe de efecto muy del gusto del espectador, que acogía con embeleso todas aquellas propuestas que "modernizasen", aunque fuera por breves momentos, su propia realidad.

Bien, llegada esta escena, podemos decir que tocamos fondo en lo concerniente a la solución del conflicto dramático. El orden intersexual queda anulado al restablecerse el plano lógico accional que atañe a lo racional, así como el orden afectivo con el matrimonio de Blanca-Nuño y Elvira-Sancho.

Resumiendo, Vélez de Guevara plantea en *El Ollero de Ocaña* el mundo femenino desde la consideración tradicional de la mujer en su papel de hija y esposa fundamentalmente, siguiendo, en líneas generales, el camino trazado por Lope de Vega respecto a la mujer y su mundo, el cual se asienta en torno a tres pilares;a) la presuposición de unas cualidades morales en la mujer, que tienen su principal exponente en la guarda y custodia de su honra, elemento éste que determina en buena medida su comportamiento social;b)la configuración de un tipo de mujer con un sentimiento interior especial que propicia la confianza ajena en ella y c)la defensa del derecho natural de la mujer para casarse enamorada y elegir libremente, por lo que siempre es necesario que se imponga el sentido común que contrarreste los obstáculos generadores del nudo accional.

A partir de aquí y con los matices convenientes Vélez de Guevara presenta en *El Ollero de Ocaña* un tipo de mujer resuelta, inteligente y bella, aspectos todos ellos que quedan potenciados por una brizna de rebeldía, con el fin de evidenciar la responsabilidad individual que posee, pero también se percibe en ella una complacencia por su condición femenina, a pesar de los muchos obstáculos que la sociedad de la época le impone hasta conseguir llegar al matrimonio como un válido instrumento vertebrador del sentimiento amoroso, frente a ese amor que contraviene la normativa legal y ética establecida.

Vélez de Guevara hace un planteamiento socioliterario del mundo femenino, descargando en ocasiones una carga irónica que contiene más ternura que animosidad crítica, porque los dramaturgos del Siglo de Oro, y Vélez de Guevara como pocos, se deben a la demanda de su público y recogen las referencias teatrales de su época adaptándolas según los gustos heterogéneos de los espectadores. El resultado conseguido es el de una clara descompensación entre realidad y ficción de la que participan por igual autor y público.

NOTAS

1. De imprescindible consulta para la revisión biográfica, crítica y documental sobre la vida y obra de Luis Vélez de Guevara es el trabajo de Emilio Cotarelo y Mori, "Luis Vélez de Guevara y sus obras dramáticas", *B.R.A.E.*, III, 1916, pp.621-653 y *B.R.A.E.* IV.1917, pp.137-172.269-309.414-445. Emilio Cotarelo, sirviéndose de los datos de críticos y bibliógrafos anteriores tales como Paz y Melia, Pérez Pastor, Bonilla... etc, consiguió dar una forma consistente a la biografía del autor ecijano y reunir un total de noventa obras en un estudio esencial.
2. Eugene Spencer Forrest y Rudolph Shevill, *The dramatic Works of Luis Vélez de Guevara. Their plots sources and bibliography*, Berkeley, 1937.
3. Mary G. Haver, *Luis Vélez de Guevara. A Critical Bibliography*, Chavell-Hill, U.N.C.1975.
4. M^a Grazia Profeti, "Note critiche sull'opera di Vélez de Guevara", *Miscellanea di Studi Ispanici*, Pisa, Università, 1975, pp.47-174. *Ibid*, "Luis Vélez de Guevara e l'esercizio ecdótico", *Quaderni de Lingue e Letterature*, V, 1980, pp.49-94.
5. Georges C Peale, ed., *Antigüedad y actualidad de Luis Vélez de Guevara*, Amsterdam, Filadelfia, 1983.
6. La edición que utilizo es la de Ramón de Mesonero Romanos, ed., *Dramáticos contemporáneos de Lope de Vega*, *B.A.E.*, II, n^o45, Madrid, 1951, pp.143-159. Otras interesantes ediciones del texto son las siguientes: Eugenio de Ochoa, ed., *Tesoro del teatro español desde sus orígenes hasta nuestros días*, París, IV, 1938. J.Sánchez Pérez, ed., *Obras de Luis Vélez de Guevara*, Madrid, Aguilar, 1956.
7. P.Mariana, *Historia General de España*, D.F.P, eds., *B.A.E.* XXX, Madrid, 1950, pp. 316 y ss. Ramón Menéndez Pidal, ed., *Primera Crónica General de España*, Madrid, Seminario Menéndez Pidal, 1955, p.670.
8. Juan Luis Alborg, *Historia de la literatura española*, II, Madrid, Gredos, 1973, p.389. Así mismo un interesante estudio acerca de la utilización que se hace de la historia en el teatro barroco es el trabajo de Herbert Linderbergen, *Historical Drama: The relation of Literatura and Reality*, Chicago, University, 1975.
9. Ricardo del Arco y Garay, *La sociedad española en las obras dramáticas de Lope de Vega*, Madrid, R.A.E., 1941, p.407.
10. José M^a Díez Borque, *Sociología de la comedia española en el siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1976.
11. Bastantes son los estudios sobre feminismo literario, pero no muy interesantes los relativos al Siglo de Oro, de entre los que destaco: Vital Aza, *Feminismo y sexo*, Madrid, 1928. M^a Pilar Oñate, *El feminismo en la literatura española*, Madrid, Espasa-Calpe, 1938. Pierre W.Bomli, *La femme dans L'Espagne du Siécle d'Or*, La Haye, Martinus Nijhoff, 1950, pp.30 y ss. B.Matulka, "The feminist theme in the drama of the Siglo de oro", *RR*, XXVI, 1953, pp.191-231. Carmen Bravo Villasante, *La mujer vestida de hombre en el teatro español de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Revista de Occidente, 1955. Melveena McKendrick, *Woman and Society in the Spanish Drama of the Golden Age*, Cambridge, University, 1974. Frederick Armas, *The invisible Mistress: Aspects of feminism and Fantasy in the Golden Age*, Charlossttesville, Va, 1976. M^a Eugenia Lacarra, *Mujer y Literatura*, Universidad del País Vasco, 1986.
12. Ricardo del Arco y Garay, *La sociedad española...*, ob., cit., p.443.
13. José M^a Díez Borque, *Sociología...*, ob., cit., p.101.
14. Varios son los trabajos realizados acerca del honor-honra en el teatro barroco. Sólo cito aquellos de fundamental consulta: Américo Castro, "Algunas observaciones acerca del concepto del honor en los siglos XVI y XVII", *R.F.E.*, 3, 1916, pp.1-50 y 357-386. H.Meier: "A Honra no drama románico dos seculos XVI e XVII", en *Ensayos de Filología Románica*, Lisboa, 1948. Manuel Montoliu, *El alma de España y sus reflejos en la literatura española del Siglo de Oro*, Barcelona, Cervantes, 1948, 2^a edición. Carl. A.Jones, "Honour in Spanish golden Age dramatis relations to realise and to morals", *B.H.S.*, 3, 1958, pp.200 y ss.Domingo Ricart, "El concepto de la honra en el teatro del Siglo de Oro y las ideas de Juan Valdés", *Segismundo*, I, 1965, pp.43-71. Anthony A. Beysterveldt, *Repercusiones du souci de la pureté de sang sur la conception de l'honneur dans la "Comedia Nueva" espagnole*, Leiden, 1966.

15. M^a Grazia Profeti, "Note critiche...", ob., cit., p.108.
16. Es una reflexión de Marcelino Menéndez Pelayo a propósito de *La moza del cántaro* de Lope de Vega, que recoge Arturo Farinelli, *Lope de Vega en Alemania*, Barcelona, Bosch, 1928, p.16.
17. José M^a Díez Borque, *Sociología...*, ob., cit., p.90.
18. José M^a Díez Borque, *Sociología...*, ob., cit., pp.118-124.
19. Pilar Concejo, "Función y simbolismo de la mujer en *La hermosa Ester* y en *La judía de Toledo*", en Manuel Criado de Val, ed., *Lope de Vega y los orígenes del teatro español*, Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega, Madrid, Edi-6, 1981, p.471.