

НАСИЛИЕ И ОБЪРНАТИ МОДЕЛИ НА ВЛАСТ В „СЧУПЕНАТА ВЯРА“, „АНХЕЛИКА В КАТАЙ“ И „ПРЕЗРЯНАТА ХУБОСТ“ ОТ ЛОПЕ ДЕ ВЕГА

Стела Ангелова

Софийски университет „Св. Климент Охридски“

Резюме: Настоящият доклад има за цел да анализира упражняването на власт от женските персонажи в няколко ранни комедии на Лопе де Вега. Това са „Счупената вяра“, „Анхелика в Катай“ и „Презряната хубост“ – комедии, недотолкова обсъждани, за които библиографията е оскъдна. Да се „извадят“ подобни творби, предполага скромен опит за предаване на универсални послания, свързани с валоризация на жената като личност и носител както на женска, така и на мъжка енергия, а двете не би трябвало да са несъвместими. И в трите комедии насилието на мъжките персонажи към жената е с разнообразни прояви. Относно използваните източници, докладът се базира на канонични изследвания върху въпросните комедии, но поставя акцент върху един отсъстващ в тези текстове елемент: трансгресивното женско поведение, породено от насилието на мъжа. Затова и очакваните резултати се състоят в това да се проследи по какъв начин женските образи „узурпират властта“, като се използва предимно структурален анализ.

Ключови думи: Лопе де Вега; *gender inversion*; барокова комедия; трансгресивно поведение; женски образи

ВЪВЕДЕНИЕ

Когато говорим за творчеството на Лопе де Вега, не можем да пропуснем женските образи и тяхната експресивна реализация. Комедиите, предмет на настоящото изследване, се вписват в по-ранния етап от неговата драматургия, като се придържахме към установената от Морли и Бруъртън (1968) датировка на творбите. Наблюденията на Олеса са как в този етап Лопе де Вега има засилен интерес към „драмите с частен характер в сравнение с тези, свързани с известни исторически събития, водещо към първите драми на честта и отмъщението“ (Oleza, 2001, p. 11). В конкретните творби женските персонажи „узурпират“ властта на мъжа по нетрадиционни начини, като дори не изглежда, че го правят. Те успяват да защитят накърненото си достойнство, но и да „задоволят“ изискванията на обществото. По този въпрос Рубиера твърди, че в случая на Лопе де Вега критиката гравитира между тези, които защитават консервативния имидж на писателя и го считат за представител на една „доминираща идеология: тази на мизогинията, и тези, които при обстоен прочит прозират един напредничав драматург, състрадателен към женската природа“ (Rubiera, 2002, p. 284). Нашият анализ се интересува именно от втората трактовка.

МЕТОДОЛОГИЯ НА ИЗСЛЕДВАНЕТО

Методологията се състои в сравнителен анализ на главните женски персонажи и тяхното упражняване на скрита власт, която контрастира с насилието, демонстрирано от мъжките персонажи. Предмет на изследването е както женската психология и поведение в конкретните ситуации, така и външният вид на описаните героини. Характерна особеност за ранните комедии на Лопе де Вега е, че образът на дамата не се отличава с подробно описание на външния вид. Предполага се, че е млада и красива влюбена жена, която живее за любовта: ревнива, константна, но и капризна на моменти; вярна на партньора си, но непредсказуема, както и притеснена за честта си. Може да принадлежи към всички социални прослойки (Sañas Murillo, 1992). Женските персонажи от комедиите, които ще разгледаме, не се примиряват с патриархалните норми. Кетан Мехта различава „активна и осъзната съпротива“ и „активно и осъзнато приспособяване“, обяснявайки, че за да престанат да бъдат потискани, жените прибегват до имитация. „Преструват се на покорни, но използват оръжията на слабите, служат си с измами и хитрини, за да избягат от контрола на съпрузите, годениците и бащите си“ (Ketan Mehta, 2011, p. 377). Оценка, която предстои да се провери и допълни.

РЕЗУЛТАТИ

Проявите на мачистко насилие са ключова тема в *Презряната хубост* (1604–1610). Дон Санчо презира собствената си съпруга доня Хуана и се държи с нея по особено унизителен начин. Всъщност още в началото на творбата заявява презрителното си отношение, като във втората си реплика заплашва пряко Хуана: „Твоите жалби / ще са причината за смъртта ти“ (pp. 3–4). Към този момент все още не е ясна причината за неговия толкова жесток гняв, принуждаващ го да кълне: „Бог ми е свидетел, че съм на толкова да ти дам / това, което твоето неуважение заслужава!“ (pp. 37–38).

Хуана е отдадена и честна съпруга, но за Санчо тя е „луда и самонадеяна“ (p. 32). От началото на първо действие Санчо се опитва да оправдае с бедността желанието си да избяга от Хуана, заминавайки с войските на крал Фернандо. Решението му не е продиктувано от смелост, а от страх, тъй като, както подчертава Хуана, „след това стават войници / всички женени мъже, / които презират жените си“ (pp. 70–72). На свой ред Санчо се разгневява, че тя решава да го следва, а Хуана просто се превръща в глас на моралния и съпругески дълг, спечелвайки си прякора „упоритата нещастница“:

Похарчи моята богата хасиенда
за твоите пороци, игри и жени
и сега, дон Санчо, кълнеш,
че идвам да те следвам (pp. 45–48).

Именно в това нейно неподчинение се състои завръзката на конфликта. От казаното по-горе се разбира, че Санчо е готов на всичко, за да разполага с богатство, което да прахоса. Както посочва Магнаги (2016), галантните господа

в ранните комедии на Лопе де Вега са перверзни същества, мотивирани единствено от низките си страсти и стремежа да се издигнат в обществото. Няма значение как, важното е да се възползват от женитбата. Всъщност:

„липсата на финансови средства от страна на ухажорите се превръща в дe-тонатор на серия от стратегии и интриги, изразяващи се в развързката, която приключва не само с брак с любимата жена, а и с изненадващ социо-икономически растеж. Благодарение на своята хитрост бедният идалго представлява успехът на личните качества и постоянството срещу родовите привилегии и богатството. Лопе [...] сякаш иска да пресъздаде, в измисления свят на театъра, финала, който би пожелал за себе си“ (Magnaghi, 2016, pp. 83–84).

Дон Санчо съвсем не е изключение: единствената му цел, след като е похарчил зестрата на съпругата си, е да спечели богатство и власт на неин гръб, след като разбира, че бракът им има одобрението на католическите крале. Вече завърнал се в Навара, в началото на второ действие, дон Санчо отново отблъсква Хуана: станал е губернатор на Навара и вече не се нуждае от съпругата си. Дори би могло да се твърди, че дон Санчо е по-жесток от ухажорите в ранните градски комедии на Лопе де Вега: докато донжуановците там просто копнеят да се оженят за заможна дама и да придобият богатство благодарение на нея, но и заедно с нея, Санчо иска сам да се наслаждава на материалните блага. Подобно желание той манифестира от началото почти до края на комедията. В този ред на мисли финалът се оказва психологически неиздържан. Достатъчни са две думи на кралица Исабел, така че Санчо моментално „да се влюби отново“ в доня Хуана. Лопе прибегва до добре познатата практика всички проблеми да се решават от краля и кралицата, в конкретната комедия – от кралица Исабел.

Характерът на Хуана съвсем не е толкова сложен, колкото множеството ѝ метаморфози. Тя е богобоязлива и склонна да оправдава мъжа си. Когато споделя всичко на кралица Исабел, Хуана се чувства облекчена, но изповедта ѝ е целенасочена. Тя внимателно е планирала речта си, изчаквайки подходящ момент да привлече кралицата на своя страна. Разбира се, първата стъпка е да дискредитира съпруга си:

Пропиля своята и моята хасиенда,
защото нито можех, нито исках,
страхувайки се, че ще ме остави,
да го моля и да настоявам (pp. 149–152, преводът е мой).

Хуана се освобождава от споделената вина и от утризенията, оправдавайки се със страха от изоставяне. Що се отнася до Санчо, той е системно антигероичен образ, но също като Хуана не е многопластов. Не е хитър, за разлика от нея, която умело се възползва от приятелството си с кралицата и усеща, че ще дойде моментът, когато Исабел ще покаже женската си солидарност: „Ще останеш на служба при мен, / докато дойдат по-добри времена за теб“ (pp. 248–249).

Действително персонажът на кралица Исабел е централна фигура в действието на комедията и Лопе де Вега показва дълбоко уважение към нея. Немалко са комедиите, в които присъства католическата кралица, а и Де Вега е

добър познавач на дворцовите интриги и на по-прикритите аспекти от живота на Исабел. Както посочва Симандевила (2019), в *Презряната хубост* персонажът на кралица Исабел е един от най-интригуващите, тъй като нейните чувства търпят промяна: от сдържана кралица, асоциирана единствено със своята твърдост и справедливост, тя се превръща в ревнива съпруга, решена да премахне опасността, задаваща се в лицето на Хуана. Несъмнено може да се твърди, че двата мотива, този за жената владетел и за ревността, майсторски се преплитат, като същевременно Лопе де Вега се придържа към общоприетия образ на Исабел.

Когато съпрузите се срещат отново, вече и двамата на служба при Исабел и Фернандо, Санчо отново измамва съпругата си, давайки ѝ напразни обещания. Когато среща съпротива от страна на Хуана, прибегва до заплахи:

Вече е късно да плачеш.

Стегни се, защото съм готов
живота да ти отнема (pp. 408–410).

От съществено значение е сцената, в която крал Фернандо остава насамен с Хуана. Той много се съмнява дали да я изслуша, или не, тъй като добре знае, че ще му е трудно да потисне страстите си. Санчо го предупреждава, че тя лъже, че съпругът ѝ е загинал в битка. Но Фернандо все пак е мъж. Исабел го разкрива и решава да омъжи Хуана, за да е далече от погледите на краля. Симандевила (2019) правдиво подчертава, че Де Вега настоятелно е искал да представи слабостите на Фернандо. Важно е да се отбележи, че Лопе де Вега създава образ на един нерешителен Фернандо, твърде загрижен да не разгневи кралицата, но и пленник на страстите си в отчаян опит да бъде внимателен: „Това е онази жена, / от която е важно да се пазя“ (pp. 603–604).

Персонажът на Хуана заслужава малко по-подробно изследване. Възможно ли е да е литературен прототип на Беатрис де Бобадия и Осорио, известна като „ловджийката“? Общизвестен за испанската история е романът между Фернандо и придворната на кралицата, който приключва с нейния брак по нареждане на кралицата. За съжаление, не съществуват данни, които да доказват директно вдъхновение от страна на Лопе де Вега, но съвсем не е изключено да е познавал историята. Обект на еротични легенди и притежаваща неописуема красота, Беатрис е описвана от историците като нежна, чувствителна, влюблива, способна да покаже силна страст и усърдие в любовните дела, но и отличаваща се с жестокостта на гневлив мъж (Rumeu de Armas, 1985). Макар и едно от многото любовни завоевания на Фернандо, Беатрис се отличава със своята забележителна хитрост, черта, силно застъпена в женските образи на Лопе де Вега. Жена с войнствен дух, неопитомен и способен да изплаши самата кралица Исабел. Кралицата бързо си дава сметка за страстта на мъжа си и скоропостижно решава „проблема“. Същата съдба чака и Хуана.

Ако се върнем към сюжета: когато бракът на Хуана и Санчо е разкрит, католическите крале (по-точно Исабел) ги удостояват с титлата вицекрале. Както вече споменахме, в края на първо действие двойката се завръща в Навара. Как-

то може да се очаква, подобно „лесно щастие“ не продължава дълго. Душата на Санчо, както той сам казва, презира Хуана:

Аз не искам да те убивам,
защото не е честно един толкова смел мъж
да си изцапва с кръв
сабыта с такава слаба жена (pp. 406–409).

За разлика от първо действие, където заплашва да я убие, във второ действие той предпочита да я отпрати, оправдавайки „милосърдието си“ с вродената слабост на Хуана. Когато доня Хуана излиза, облечена като бръснар, тя се среща с Констанца (страдаща от любов по Родриго). Интересен е монологът на девойката, традиционен и същевременно защитаващ жената. Парадоксално, като се имат предвид думите ѝ, същата след това обвинява Хуана (тоест мъжката ѝ самоличност), че се е възползвала от нея, тъй като Хуана „узурпира“ самоличността на Родриго и така „придобива власт“. Хуана си мисли, че по този начин ще ѝ бъде лесно да оцелява, както и че инструментите за контрол и власт, с които си служи мъжът (тоест външната му идентификация като мъж), са ненакърними. В случая откраднатата власт съвсем не е неуязвима. Лопе де Вега отново преобръща традиционните модели във вихър от интриги и недоразумения, така че привидно силната позиция да се окаже слаба.

Без да изпадаме в излишни сюжетни подробности, след серия от перипетии Хуана се появява в ролята на капитан, който пристига в Навара, за да осъди Санчо за несправедливото му управление. Драматичните ситуации, основани на обърквания и двойствени характери, произлизащи от прикриването на половата самоличност на Хуана, ситуират комедията на тънката граница, разделяща забраненото от социално приетото, но развързката е в полза на второто, „а еротичното напрежение, което тази игра провокира, се успокоява в преобразуваната усмивка“ (Ferrer Vals, 2002, p. 210). Всичко приключва с думите на кралица Исабел: „Прегърнете тази странна жена“ (p. 3135). Тя нарежда на Санчо, а той обещава да почита и да обожава съпругата си. Въпреки че Хуана демонстрира трансгресивно поведение, тоест поведение, което е в противоречие с установените норми, крайната цел е сдобряване с дон Санчо. Тук е моментът да се съгласим с твърдението на видната изследователка Консепсион Архенте дел Кастильо относно развързката на комедията, която за женския персонаж води „почти винаги до прошката и примирението“ (Argente del Castillo, 2007, p. 22).

Разглеждайки *Анхелика в Китай* (1599–1603), забелязваме, че в творбата мизогинните аргументи са произнесени от крал Карл Велики: той първи разпознава колко опасни са огнените очи на Анхелика:

зъл олеандър, отрова на живота ми,
разруха за Испания, гняв за Италия,
да не би от варвари да си доведена
в моята християнска империя, в нашата Галия,
така че Мавърът да спечели повече удари
вместо с оръжието, с твоите красиви очи? (p. 220).

Презрението е взаимно. Анхелика ненавижда мъжете и не вярва на никого: „Небето много добре знае, / че аз съм от лед“ (pp. 286–287). Що се отнася до омразата към другия пол, тя е захранена от добрите ѝ дедуктивни познания. Безспорно мъжете падат в краката ѝ лесно. Да предположим, че Анхелика е наясно с техните комплекси, както и с идеалите на егото, способни да бъдат утолени единствено ако я притежават. Противно на схващанията на нейните „ухажори“, тя е просто една жена, която знае да манипулира. Оказва се, че прекалената красота ѝ пречи. Въпросът е дали щеше да е толкова манипулативна, ако беше по-малко красива. Лопе де Вега сякаш ни дава отговор, когато Анхелика се предreshва като момче, но Сакрипанте я разкрива.

Читателят се среща с една опредметена героиня. Всички искат да я притежават заради красотата. Както подчертава Нилсен (2000), описанието на Анхелика е конвенционално. В *Къщата на ревността* от Сервантес същата героиня е с очи като звезди, златни коси и ледено сърце. „Сервантес откровено се подиграва на подобно преувеличаване“ (Nielsen, 2000, p. 639). Нилсен е на мнение, че екзотизмът в персонажа на Анхелика представлява усилие, което да задоволи неоаристотеловите теории на епохата, с цел да се придържа към класическото правило за истинност. Отговаря на критиката за липса на правдоподобност в театъра и в рицарските романи, мнение, изразено от толеданския свещеник в „Дон Кихот“ (Nielsen, 2000, p. 638). Подобно твърдение е от съществено значение за проследяване на развитието на персонажа.

Макар да е считана за „измамена измамница“, Анхелика копнее за спокойствие и го открива в Медоро, единственото правдоподобно решение за нея. Като пленница на чужда земя, Анхелика няма много възможности. Тя е жена и е красива. Мечтае да се завърне в кралството си, тъй като там се очаква да е кралица и би могла да е в много по-изгодна позиция. Затова и избира Медоро и го отвежда в Китай. Така тя по заобиколен начин избягва мъжкото господство, а това не би било възможно нито с френските перове, нито с арабските владетели.

В *Доминацията на мъжа* (1998) Пиер Бурдийо „спасява“ стари митове от берберските народи, обяснявайки причината за „вродената“ и „приписана“ мъжка доминация. Известният френски социолог защитава произхода на когнитивни механизми, положили структурата на света, включително на сексуалността, разбира се, на базата на опозиционни двойки. Въпросните противопоставяния поставят жената в неизгодна позиция. Бурдийо въвежда идеята за една „естествена сексуалност“ и друга, която е културна. За да аргументира теорията си, прибегва до мита за създаването на Кабилия. Срещата между първия мъж и първата жена се случва на един извор. Внезапно жената се спъва и роклята ѝ се вдига. Обърканият мъж не знае как да реагира, но тя го приканва да се наслади, и се качва върху него. За Бурдийо всичко това показва, че в това природно пространство командва жената. Един ден решили да си разменят позициите. Изглежда, че мъжът изпитал същото удоволствие и оттогава вече не искал тя да е върху него, а обратно, твърдейки: „На извора си ти тази, която командва, но

вкъщи съм аз“. Бурдийо заключава, че основаващият мит установява как в самия произход на културата се затвърждава един „социален ред, доминиран от мъжката правота“ (Bourdieu, 2000, pp. 17–18).

Нека си припомним, че Анхелика среща Медоро на един извор (място, свързано с женската енергия), но след това тя е тази, която го отвежда в Катай, и така променя „установения естествен ред“. Именно затова има трангресивно поведение. Опитът да се трангресират гореспоменатите две сексуалности, представлява порочен кръг, тъй като винаги ще има нови опозиции. Връщайки се към *Анхелика в Катай*, трябва да споменем, че героинята се съпротивлява на установената граница между природна и културна сексуалност, сливайки двете различаващи ги пространства, определящи хетеропатриархата. Анхелика се подиграва на тези принципи, тъй като прониква в местата, резервирани за мъжа, и дори си ги присвоява. Може би съвсем не е влюбена в Медоро, а иска да властва над него. Достатъчно е да си припомним нейните думи в началото на комедията: „Катай е родината ми, там властва моят закон / и въпреки че съм смъртна, нито един мъж / не ще се похвали, че съм го обичала или обичам“ (р. 245).

Това съвсем не значи, че отричаме красотата на любовния език, но нека не се заблуждаваме: любовните думи са в услуга на Анхелика, не на Медоро. Не са емоции, облечени в думи, а думи, тоест предварително премислени структури, преобразувани в емоции (и то доста сполучливи). Те успяват да убедят Медоро като влюбен, но не и нас като читатели.

При всички положения не Медоро предлага и осъществява „спасяването“ на Анхелика, а самата тя, слагайки си пръстена от Медоро, същия, с който се „изпаряват“ земите на каролингите. Красавицата вече знае как да властва над Медоро, остава да подчини и роднините си от мъжки пол. Тук обаче сме изправени пред един проблем: за бащата на Анхелика не се споменава нищо в подробности. Тенденциозното му отсъствие в подобен тип произведение навярно е донякъде притеснително. Остава отвореният въпрос защо Анхелика не говори за баща си. Спомня си с носталгия за родината си, но не и за баща си.

След всичко казано дотук да пристъпим и към *Счупената вяра* (1599), може би най-ранната творба от трите, но и тази, в която героинята преплита в своя образ този на Хуана (заради отмъщението) заедно с този на Анхелика (заради обожествената красота). Комедията започва със спасяването на крал Фелисардо от Лусинда, която побеждава благородниците, желаещи неговата смърт. Фелисардо я смята за богиня, описвайки светлите ѝ очи като пламенни, а косите ѝ – като затвор за него. Самата Лусинда се смята за „бедна ловджийка“, а и изначално не вярва на мъжете, защото според нея те са „меки“ (р. 384). Кралят не разбира защо тя го отблъсква, и настоява да се ожени за нея, докато тя му припомня социалното неравенство между тях. Лусинда не вярва, но пръстенът, който получава, променя ситуацията, така че тя се отдава на Фелисардо и започва да говори като влюбена жена: „Беше по-красив от Аполон“ (р. 750). „Беше“, защото Фелисардо си тръгва на следващата сутрин. Лусинда не губи време и се предreshва като селянин, за да отиде в двореца и да защити поруганата си чест.

С новата си самоличност успява да бъде взета на служба при Фидено, довереник на Лисарда и нейния брат Флориберто (който всъщност заговорничи срещу краля). След поредица от перипетии и дворцови интриги Лусинда се омъжва за крал Фелисардо.

Важно е да се отбележи, че любовта на Лусинда е противоречива, тъй като тя мрази и обича Фелисардо едновременно. Въпреки че е предател, пламъците на неговите прегръдки я изгарят. Дори тя не може да си обясни влиянието му върху нея:

Да му се предавам и да ме размеква,
и когато идвам да моля
за честта, която вече нямам,
да се оказва крал толкова голям! (р. 1079).

Лусинда измисля план, с помощта на който да отмъсти за откраднатата си чест. Сближава се с Лисарда (която също е имала отношения с Фелисардо), давайки ѝ съвети, пропити с тънка ирония, за това как да се опази от него. Накрая постига целта си и се омъжва за краля.

ДИСКУСИЯ

Можем да обобщим, че Анхелика е непокорна в своята подчиненост, докато Хуана и Лусинда са покорни в своята съпротива. Уместна е оценката на Кетан Мехта за съпротивление и приспособяване на женските персонажи (в началото ревностно се борят, но накрая отстъпват). Може да се допълни, че не при всички се проявява в една и съща степен. Трябва да се подчертае и второстепенната роля на предreshването, допълнителен елемент, от който не зависи финалната развързка на конфликта. Лусинда се преоблича като мъж, за да влезе в дворцовите среди, а Анхелика се предreshва веднъж, за да се скрие. Що се отнася до Хуана, тя се маскира многократно, но не за да „завладе“ отново съпруга си, а за да се отдалечи от него, изпълнявайки по този начин неговата воля. В този случай предreshването не е ключов елемент в любовната интрига. Трябва обаче да се съгласим с Ферер Валс (2002) относно развлекателната функция на цялата тази трансгресия. Остава въпросът доколко тези персонажи имат право на лично отмъщение, изпълнено лично от тях. По традиция за отмъщението отговарят бащата или братът, но в никакъв случай девойката. И в трите комедии героините имат баща и брат (в случая на Анхелика баща ѝ е далече, но се знае, че е жив). За какво отмъщение може да се говори тогава? Навярно единствено егоцентрично. А може би се държат така поради общоизвестния факт, че в ранните комедии на Лопе де Вега върху типажа все още доминира персонажът.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В заключение, въпреки трансгресивните форми на поведение Лопе де Вега е мъдър и внимателен с феминистката материя. Разрешава конфликта по такъв начин, че да изглежда, сякаш жената е победена от мъжа, като всъщност накрая по необясними причини се влюбва в него. По този начин Лопе де Вега пропа-

гандира идеология, задоволяваща тогавашното общество, а и се „спасява“ като автор. Може да се каже, че успява да прикрие една добре известна истина: успешната трансгресия на Анхелика, Лусинда, а и на Хуана (макар и по-малко отчетлива). И все пак тяхното влюбване удовлетворява драматичния сюжет, но е идеологически нестабилно.

REFERENCES

- Argente del Castillo, C. (2007). Celos y embustes en la escena barroca [Jealousy and deceptions on the Baroque stage]. In R. Morales Raya & M. González Dengra (Eds.), *La pasión de los celos en el teatro del Siglo de Oro: Actas del III Curso sobre teoría y práctica del teatro, organizado por el Aula Biblioteca Mira de Amescua y el Centro de Formación Continua (8–11 noviembre 2006)* [The passion of jealousy in Golden Age theatre: Proceedings of the III Course on theory and practice of theatre] (pp. 9–24). Universidad de Granada.
- Bourdieu, P. (2000). *La dominación masculina* [Masculine domination] (J. Jordá, Trans.). Anagrama. (Original work published 1998).
- Cañas Murillo, J. (1991). Tipología de los personajes en el primer Lope de Vega: Las comedias del destierro [Typology of characters in the early Lope de Vega: The comedies of exile]. *Anuario de Estudios Filológicos*, 14, 75–96.
- Cimadevilla Abadíe, M. (2019). La figura de Isabel la Católica en dos comedias lopescas: *La hermosura aborrecida* y *El príncipe perfecto* [The figure of Isabella the Catholic in two comedies by Lope: *La hermosura aborrecida* and *El príncipe perfecto*]. In C. Mata Induráin & S. I. Santa Aguilar (Eds.), *Ars longa: Actas del VIII Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro, JISO 2018* [Ars longa: Proceedings of the VIII International Congress of Young Researchers of the Golden Age, JISO 2018] (pp. 51–65). Universidad de Navarra; GRISO.
- Ferrer Valls, T. (2003). Damas enamoran damas, o el galán fingido en la comedia de Lope de Vega [Ladies woo ladies, or the feigned gallant in the comedy of Lope de Vega]. In F. B. Pedraza Jiménez, R. González Cañal, & E. E. Marcello (Eds.), *Amor y erotismo en el teatro de Lope de Vega: Actas de las XXV Jornadas de Teatro Clásico de Almagro (9–11 julio 2002)* [Love and eroticism in the theatre of Lope de Vega: Proceedings of the XXV Almagro Classical Theatre Conference] (pp. 191–212). Festival de Almagro; Universidad de Castilla-La Mancha.
- Magnaghi, S. (2016). Estrategias para el éxito: Hidalgos pobres “de camino” a la riqueza, en unas comedias urbanas del primer Lope de Vega [Strategies for success: Poor hidalgos “on the way” to wealth in some urban comedies of the early Lope de Vega]. In A. Saguar García & H. Schlimpen (Eds.), *Estrategias picarescas en tiempos de crisis* [Picaresque strategies in times of crisis] (pp. 75–86). Universität Trier.
- Nielsen, S. L. (2000). Angélica y Dulcinea: Dos mujeres idealizadas [Angelica and Dulcinea: Two idealized women]. In F. Sevilla Arroyo & C. Alvar Ezquerro (Eds.), *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Madrid, 6–11 de julio de 1998* [Proceedings of the XIII Congress of the International Association of Hispanists: Madrid, July 6–11, 1998] (Vol. 1, pp. 637–640). Castalia.

- Oleza, J. (2001). El primer Lope: Un haz de diferencias [The early Lope: A bundle of differences]. *Ínsula: Revista de Letras y Ciencias Humanas*, 658, 12–14.
- Rubiera, J. (2003). Amor y mujer en la *Novena parte* de comedias [Love and women in the *Ninth Part* of comedies]. In F. B. Pedraza Jiménez, R. González Cañal, & E. E. Marcello (Eds.), *Amor y erotismo en el teatro de Lope de Vega: Actas de las XXV Jornadas de Teatro Clásico de Almagro* [Love and eroticism in the theatre of Lope de Vega: *Proceedings of the XXV Almagro Classical Theatre Conference*] (pp. 283–304). Universidad de Castilla-La Mancha.
- Rumeu de Armas, A. (1985). Los amoríos de doña Beatriz de Bobadilla [The love affairs of Doña Beatriz de Bobadilla]. *Anuario de Estudios Atlánticos*, 31, 413–455.
- Vega y Carpio, F. L. de. (2017a). *Angélica en el Catay* [Angelica in Cathay] (M. Menéndez Pelayo, Ed.). Artelope. http://artelope.uv.es/biblioteca/textosAL/AL0497_AngelicaEnElCatay
- Vega y Carpio, F. L. de. (2017b). *La fe rompida* [The broken faith] (E. Cotarelo y Mori, Ed.). Artelope. http://artelope.uv.es/biblioteca/textosAL/AL0630_LaFeRompida
- Vega y Carpio, F. L. de. (2017c). *La hermosura aborrecida* [The hated beauty] (E. Cotarelo, Ed.). Artelope. http://artelope.uv.es/biblioteca/textosAL/AL0667_LaHermosuraAborrecida

VIOLENCE AND INVERTED MODELS OF POWER IN “LA FE ROMPIDA”, “ANGÉLICA EN EL CATAY” Y “LA HERMOSURA ABORRECIDA”, BY LOPE DE VEGA

Abstract: *The present research is aimed at analyzing the models of power, focusing on women characters as authentic “grey eminences”, in several early comedies of Lope de Vega: “La fe rompida”, “Angélica en el Catay” and “La hermosura aborrecida”, not so much discussed, in which male violence is a key theme. The current study pretends to focus on how female characters “usurp power”. Executioner and victim change their places. “Rescuing” such comedies means a modest way to transmit universal messages, regarding female valorization as an individual with feminine and masculine energy, which are absolutely compatible. Considering previous studies, the present research is based on canonic works on the comedies, but it focuses on one missing element in these texts: the transgressive female behavior seen as a result of male violence. Consequently, the expected results consist in following how female characters “rule”, using basically structural analysis.*

Keywords: Lope de Vega; gender inversion; baroque comedy; transgressive behavior; women portrayal

Stela Angelova, PhD Student
Scientific Advisor: Prof. Petar Mollov, PhD
Sofia University “St. Kliment Ohridski”
Sofia, Bulgaria
E-mail: estelangelova@gmail.com