

Actitudes y comportamientos femeninos en algunas comedias de Mira de Amescua

M^a Concepción García Sánchez

Intentaré desarrollar, partiendo de un corpus pequeño de comedias amescuanas, algunos comportamientos y actitudes dispuestos en los personajes femeninos. A veces se repiten, otras se complementan o tienen variantes, a menudo, simplemente, son antagónicos. Esto no quiere decir que sean inexistentes unas pautas generales para definir el carácter de los personajes femeninos, casi todos damas, sino más bien que los estereotipos tienen sus matizaciones y sus oposiciones¹. Así, por ejemplo, se cae abiertamente en la idea de que la mujer es un ser parlanchín, astuto, capaz de conseguir todo aquello que se propone, sabe utilizar el ingenio para lo que ella quiere, sabe engatusar al hombre, es celosa, se deja llevar de sus sentimientos..., pero, al mismo tiempo, a veces calla intencionadamente lo que sabe, otras es torpe, no consigue lo que anhela, se muestra drástica y tajante en sus apreciaciones, se deja llevar por el interés y por lo que le dicta su mente... Podríamos estar aquí enumerando actitudes que pueden parecer contrapuestas, que a veces lo son, pero que simplemente reflejan la verdadera condición humana, con sus altibajos y sus contrastes, con sus grandes hazañas y sus incontables miserias. Se refleja en las comedias, que he estudiado brevemente, escuetos retazos, pinceladas de vidas humanas, masculinas o femeninas, que se han llevado al teatro y que se han

1. A este respecto. F. Ruiz Ramón, («Sobre la construcción del personaje teatral clásico: del texto a la escena», en *Actor y técnica de representación del teatro clásico español*, J.M. Díez Borque (ed.), Madrid, Tamesis Books Limited, 1989, pp. 143-153), en la página 148, al hablar de *La vida es sueño*, se pregunta: «¿Cómo puede hacerse tal afirmación, si no es desde un concepto psicológico-naturalista del 'carácter' o desde la negación, el desinterés, o la incapacidad para 'construirlo' como carácter, por defecto de lectura?».

hiperbolizado para poderlas dramatizar. Esto es lo que las hace tan cercanas, a la vez que son tan inalcanzables.

En todo momento me referiré a personajes femeninos y no a actrices² o a mujeres, en general, pues creo que las mujeres del siglo XVII poco tenían que ver con aquellas imágenes que han perdurado de ellas en las comedias.

Desde mi punto de vista, las mujeres espectadoras veían en los personajes femeninos heroínas que vivían apasionadas historias de amor y celos, que se disfrazaban de hombres y que eran capaces de hacer acciones impensadas frente a la, casi con toda seguridad, existencia anodina de cualesquiera de ellas. Al mismo tiempo, y paradójicamente, estoy convencida de que se tenían que identificar con la mujer personaje femenino dramático y, sobre todo, con la forma de «sentir sus sentimientos», su amor o sus celos. Les serían ajenos la forma sublime de expresar su amor, las fórmulas poéticas que describen sus situaciones, sus riquezas y viajes, pero no el fondo de todo ello. Ahí sí que coincidirían. Además, estas heroínas supondrían para las espectadoras todo aquello que ellas jamás se atreverían a ser o a soñar: rebeldes, decididas, independientes, viajeras, ricas, dueñas absolutas de su persona y de sus sentimientos (cuántas veces nosotras, mujeres espectadoras o lectoras del siglo XX, nos hemos identificado inconscientemente con alguno de los personajes que han pasado ante nuestros ojos).

Esto me lleva a afirmar que la comedia no reflejaría realmente ni la situación de las mujeres, ni sus actitudes, ni sus comportamientos ante la vida, más bien, al contrario, los poetas escogerían situaciones que por su excepcionalidad fueran atrayentes. Por tanto, se puede concluir que poco tiene que ver el personaje femenino de las comedias con la espectadora que desde la cazuela, aprisionada, observa el desarrollo de éstas, a no ser los apenas insospechados sueños de las unas hechos realidad -ficción teatral- en las otras.

Mira de Amescua, en este sentido, a través de sus comedias, trazaría un camino de evasión de ciertos aspectos de la realidad, pero la ideología que en ellas subyace es, fundamentalmente, conservadora. Aunque hay pequeños conatos que hoy llamaríamos feministas en alguna de las comedias que he estudiado, no llegan a ser capaces de romper los moldes y jerarquías

2. Muchos han sido los estudiosos que han analizado la vida de las actrices. No es aquí mi intención tratar sobre ellas.

establecidas. Al final, la mujer siempre queda a disposición absoluta del hombre; eso sí, por decisión propia, de ella misma. Es una forma explícita de reconocer su papel en la vida, saber que se ha nacido para depender del hombre, ya sea el padre o el marido y, además, aceptarlo. Nunca estarían más cercanas entre sí estas mujeres: los personajes femeninos, las actrices y las espectadoras³.

He trabajado, como decía al principio, con un corpus muy pequeño de comedias: un total de seis. Una, de santos y cautivos, *El mártir de Madrid*; otra, de carácter bíblico, *El arpa de David*; y cuatro de enredo: *La tercera de sí misma*, *La adúltera virtuosa*, *Lo que puede una sospecha* y *La casa del tahúr*⁴. Como es habitual el asunto nuclear de estas cuatro últimas es la mujer y sus enredos amorosos, mientras que en las otras dos la mujer va tomando fuerza como tema a medida que avanzan los versos, sobre todo en *El arpa de David*, llegando a constituir el eje sobre el que gira la actuación del rey David.

Al analizar los personajes femeninos, he observado que la mayoría pertenecen a la nobleza -lo que era habitual en el teatro clásico español-. El resto lo constituye las criadas de estas damas y algunas villanas, que sirven de contrapunto a aquéllas. Estos personajes marcan, como ha señalado Concepción Argente, «la función social que la mujer ejerce en la época, son las que definen su situación con respecto al matrimonio: doncella, casada, viuda, monja, y las que la sitúan en un grupo social: señora, criada, campesina, artesana»⁵. No he encontrado en estas seis comedias ni monjas ni artesanas, pero sí las otras.

El criterio que he seguido para clasificar a estos personajes femeninos ha sido el de su estado civil. Este criterio, que en el momento actual, además de irrelevante, sería discriminatorio, en el siglo XVII debía ser fundamental,

3. En definitiva es lo que, desde hace mucho tiempo, se reconoce de este modo: «El hecho teatral va, constantemente, más allá de la escritura dramática, porque la representación de los papeles sociales, reales o imaginarios, provoca una protesta, una adhesión, una participación que ningún otro arte puede provocar» (J. Duvignaud, *Sociología del teatro. Ensayo sobre las sombras colectivas*, Méjico, FCE, 1966, pp. 9-10.)

4. Aludiré a ella, respectivamente, de la siguiente forma: *MarMad*, *ArpDav*, *TerSMi*, *AdulV*, *LoQPSo* y *CasTah*.

5. Concepción Argente del Castillo, «La mujer entre la confusión y el ingenio», en *Mira de Amescua en candelerero*, I, A. de la Granja y J.A. Martínez Berbel (eds.), Granada, Universidad, 1996, pp. 115-136. La cita está en página 116.

pues la mujer pasaba de la tutela paterna a la del marido, y no podía haber entre ambas una etapa de transición⁶.

Parece obvio que resultaba menos complicado y más atrayente hiperbolizar la vida de una doncella siempre que se mantenga intacta su honra y que la comedia acabe bien, con un emparejamiento final acorde con las estructuras sociales⁷.

Es más arriesgado cuestionar la honra de las mujeres casadas, porque al hacerlo se pone indiscutiblemente en tela de juicio la del marido. De otro lado, las viudas están más preocupadas por encontrar un marido que remedie su situación económica que por salir en busca de amores. En las seis comedias que he analizado, no sólo aparecen doncellas, sino también mujeres casadas y alguna viuda.

En estas comedias se pondera la belleza femenina, propia de la concepción platónica, pero de entre todas las cualidades destacan dos: la virtud y la hermosura⁸. Las mujeres, que tradicionalmente son comparadas con los astros o con las flores, reciben un tratamiento muy diferente de los hombres, dependiendo de la situación y función social de éstos. Los caballeros las describen como ya queda dicho; otra muy distinta es la concepción de los criados. Se observa en ella una realidad más burda que encajaría de lleno en la ideología de gran parte del público masculino. Así,

6. Néstor Luján (*La vida cotidiana en el Siglo de Oro español*, Barcelona, Planeta, 1988) ha señalado cómo «la mujer en el Madrid de los Austrias, por lo general, habría recibido una educación deficiente y estaba sometida a unas circunstancias jurídicas bastante duras; por un lado, la potestad paterna, o sea, el derecho para casar a las hijas sin consentimiento, y por otro, la desigualdad de la mujer en el matrimonio, donde la autoridad del marido estaba apoyada por grandes facilidades jurídicas, incluso el asesinato por infidelidad de la mujer» (p. 100). Sirvan como ejemplo para indicar quién debe tomar la iniciativa para pedir en matrimonio estos dos versos de *TerSMi*: «Siempre ha de pedir el macho/ a la hembra» (vv. 834-835).

7. J.M. Díez Borque, en *Sociología de la comedia española del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1976, afirma: «Después de tantos extremos de dolor del amante desdichado, de tantas tensiones basadas en esta oposición, el final conforma a todos, deshaciéndose instantáneamente las tensiones que mantuvieron el clima de la obra; un final feliz perfecto como impostura plenamente literaria y totalmente desgajado de la realidad» (pp. 29-30).

8. Las mujeres están dotadas de los mejores atributos, no sólo físicos sino también morales. Así, en *CasTah*: «En su rostro, en su cordura,/ con singular eminencia,/ aún están en competencia/ la virtud y la hermosura» (vv. 33-36).

en *CasTah*, se compara la mujer con el vino y con el jarro en el que éste se bebe, exigiéndole que sea «sana y nueva», aunque no guapa⁹.

También se observan ciertas actitudes y comentarios que hoy en día podríamos tildar de «misóginos» (aunque no creo que sean lo suficientemente significativos para definir a Mira como autor misógino, término y concepto que ni el propio Mira de Amescua se plantearía) puestos en boca de hombres celosos que califican a la mujer de falsa, embustera o variable y fácil¹⁰.

9. *CasTah* (vv. 246-275): El gracioso Roque dice lo siguiente:

La mujer al vino imita:
 porque en un momento quita
 el seso al hombre más cuerdo.
 Que se pueden comparar
 oi a un discreto decir
 pues tal vez hacen reir
 y tal vez hacen llorar
 (...)
 La mujer, cuando se casa,
 entra muy mansa, porque es
 vino al beberse, y después
 no hay quien la sufra en la casa.
 Como vino puro ha sido
 la que a ser ligera empieza,
 pues se sube a la cabeza
 del desdichado marido.
 (...)
 Un cortesano bizarro,
 destos melifluos decia
 que él en la mujer querria
 las calidades del jarro:
 limpio ha de ser, sano y nuevo,
 y ansi mujer linda o fea,
 ya que es vino, jarro sea,
 que de otra suerte no bebo.

10. Otra descripción de la mujer, motivada y dicha en un ataque de celos es la siguiente: *CasTah* (vv. 2326-2329): «Mujer falsa, sin piedad,/ cuya alma está sin temor,/ cuyo pecho sin amor,/ cuya lengua sin verdad».

En la misma comedia (vv. 2654-2661) se puede leer: «¿Ayer quejas en los labios,/ ayer lágrimas y amor!/ hoy abrazos, hoy rigor,/ hoy desdenes, hoy agravios?! No me quejo que faltase/ en tí amor, que en la mujer/ ordinario suele ser./ Quéjome de que empezase».

En *LoQPSO* se resume brevemente todo lo expresado: «Es mujer, y puede ser./ que fácil sea» (vv. 1035-1036). Sirva como colofón el verso siguiente de la *AdúlV*: «Mal haya el hombre que en mujeres fia» (v. 582).

Más que descripción física exhaustiva de las mujeres¹¹, se alude en ocasiones al talle o a los ojos, encontramos fundamentalmente expresadas sus cualidades morales. Así, los hombres las prefieren ante todo femeninas, dóciles, dispuestas a ser amparadas antes que a amparar, desvalidas y débiles. Así las define el duque en *TerSMi*:

A mí, Conde, no me agrada
 una mujer animosa,
 agrádame si es hermosa,
 pero hermosa afeminada
 y tímida y delicada.
 Tras garza ni jabalí
 no la quiero, en casa sí,
 y un ratón la ha de espantar.
 (vv. 1106-1113).

Podemos añadir en consecuencia que lo que no le gusta al duque de las mujeres es «ser/ de altiva naturaleza/ y varonil gentileza» (vv. 1127-1129), justo al gusto de las comedias, frente a lo que era normal en la vida cotidiana. En esta misma obra, el pastor Cosme, que ha decidido no casarse con la pastora con la que está comprometida, Gila, porque se ha enamorado de Porcia, disfrazada de aldeana, excusa su actitud ante aquella recriminándole por su carácter: cabezona, parlanchina, fuerte, protestona, la que todo lo ve y todo lo cuenta:

No quiero tu matrimonio,
 Gila, porque eres muy terca;
 no sabes callar si habras,
 andas más que siete cabras
 y gruñes más que una puerca.
 (vv. 1266-1270)

Estos términos son antónimos a aquellos otros que utilizaba el Duque para definir las cualidades de la mujer: femenina, tímida, asustadiza y débil.

11. Díez Borque, en el libro citado, analiza cuál era el ideal femenino para el hombre de este siglo.

Por tanto, la concepción que tiene el hombre de la mujer ideal, ya sea caballero o gañán, es muy similar, y lo que les desagrada es, de idéntica manera, lo mismo: «mujer de altiva naturaleza y varonil gentileza», en definitiva, la mujer hombruna.

Se prefiere la belleza natural antes que la artificial o retocada por afeites¹², aunque al parecer en el siglo XVII, según señala Néstor Luján (op. cit.) las mujeres iban muy maquilladas. Pocos ejemplos encontramos sobre la limpieza e higiene de estos personajes femeninos. Sólo en dos ocasiones se alude al baño, y éste tiene más matices eróticos que higiénicos. Una, en *LoQPSO*, en donde uno de los galanes describe lo que sintió al ver a su amada bañándose (vv. 282-335) y otra, con tintes mucho más eróticos, en el *ArpDav*, en donde David al tiempo que ve bañarse a Bersabé tras la tapia, se deleita en la descripción de esta mujer, de su hermosura, de su desnudez y de cómo sale del baño y se viste (vv. 2293-2368). Evidentemente, ninguno de los baños los puede ver el espectador:

Veo una mujer bañando
su hermosura sin igual
de su imagen de cristal,
de agua en la pila vestido;
o ¿es el sol que ha descendido
de su esfera celestial?
Compite con su blancura
la espuma y queda vencida;
el agua está detenida

12. Lucrecia está desacreditando en cada verso que fluye a su rival ante el duque, a Porcia, y ha urdido la mejor estrategia para descalificarla: poner en tela de juicio su fama, lo único que realmente tiene valioso la mujer en el teatro áureo, incluso su belleza parece que es ficticia, producto del buen hacer con los afeites, al tiempo que no pierde la oportunidad para alabar la belleza natural de Lucrecia. Vid. vv. 305-313:

Su amor mismo aborrecí.
Pienso que fue la ocasión,
que la vi sin la barniz
que las mujeres se ponen
mezclando nieve y carmín.
Qué cosa para Lucrecia,
la Duquesa a quien serví
nunca en su rostro se ha puesto
artificial matiz.

contemplando su hermosura;
 el sol, en vano, procura
 llegar con su luz a vella;
 no he visto mujer tan bella,
 hermosura tan extraña;
 en el agua no se baña,
 el agua se baña en ella.

(...)

Ya sale del baño hermoso
 y del tan divina sale,
 que no hay alba que la iguale,
 ni sol que del mar de Oriente
 salga más resplandeciente;
 hechura de perlas traen
 las gotas de agua que caen
 de su cuerpo transparente.
 Si con tales armas vienes
 amor, vencido me tienes;
 resistirlas no podré.

(vv. 2293-2368)

Las mujeres se consideran a sí mismas ingeniosas, «invencioneras» como se denomina en algunas de estas comedias, y si están enamoradas, todo lo pueden conseguir. Si a esta mezcla se le añaden los celos, la combinación resulta perfecta. Así, se repiten incansablemente versos del tono: «ingenio, amor y celos», «amor, ingenio y mujer»¹³. A veces son inexplicablemente

13. En la *TerSMi*, se observa cómo Lucrecia hace todo lo que está en su mano (cambia varias veces de personalidad, se viste de hombre, transfiere otros estados sociales) con tal de conseguir el amor del hombre que ama. Cuando al principio de la obra su criado le dice que no podrá conseguir ese amor imposible, ella con absoluta confianza le responde: «¿Qué imposibles no ha vencido/ la industria de una mujer?» (vv. 47-48).

En esta misma comedia, en los vv. 127-130, se nos aclara, por parte de Lucrecia, lo que es capaz de hacer una mujer cuando realmente tiene amor: «que los astros de los cielos,/ aunque adversos han de ver/ lo que puede una mujer/ con ingenio, amor y celos». En el mismo sentido, aparecen otros versos como colofón de la primera jornada, puestos nuevamente en boca de Lucrecia y dichos en un aparte: «aunque desprecios escucho/ que al fin, al fin pueden mucho/ amor, ingenio y mujer» (vv. 1172-1174). Posteriormente, cuando Lucrecia gana la primera batalla al duque, exclama: «Vea el mundo/ lo que saben conseguir/ amor, ingenio y mujer:/ César soy, pues que vencí» (vv. 419-422). En este caso la alusión a César está, desde mi punto de vista, muy clara, Lucrecia, que se ha hecho pasar por un paje, consigue, tras el relato cuajado de mentiras que narra ante el duque, entrar a su servicio, haciéndose pasar por hombre, cuyo

comprendivas y otras, celosas o no, con razón o sin ella, urden la venganza o profieren maldiciones¹⁴. Los celos son una fuerza incontrolable, tanto en el hombre como en la mujer y como dice Díez Borque «los celos constituyen el gran elemento generador de conflictos y, en consecuencia, de componentes argumentales»¹⁵

En ocasiones amenazan al galán celoso que ha dudado de su constancia y amor: «Pues vete; pero ha de ser/ conociendo, que si me hablas,/ si te acuerdas de mi amor,/ al mismo punto casada/ me has de ver, aunque yo muera,/ con quien más celos te causa» (*LoQPSO*, vv. 1789-1794). Otras veces, es la mujer la que da celos para conmover el corazón del hombre que ama. Por ejemplo, en el *MárMad*, la infanta mora Celaura finge amor por Félix (Clemencia disfrazada) para provocar los celos en Don Pedro y cuando esto ocurre exclama «Obró el veneno celoso./ Así, así, sabed de amores» (vv. 2542-2543).

Muchas son las damas solteras que aparecen en estas seis comedias¹⁶, pero a todas ellas les une lo mismo: el amor verdadero, el deseo de alcanzar éste con un galán determinado y el mantener la honra. Y todas acaban

nombre es César. Hasta el criado expresa su idea de que las mujeres consiguen todo aquello que se proponen, y lo dice así: «Amor, ingenio y mujer/ facilitan mil victorias» (vv. 1620-1621).

Cuando en esta misma comedia, Lucrecia ve que tras muchos desaires, que se entienden con un doble sentido, la situación es la siguiente. Las dos damas están disfrazadas de aldeanas, una ofrece agua y la otra ofrece fruta. Lucrecia ofrece la fruta y el Duque sólo tiene ojos para Porcia que es la que tiene el agua, después de dar varios desplantes a Lucrecia con la fruta, ésta le ofrece unas flores (con una clarísima doble simbología), que él acepta y que después se las da a Porcia. Ante esto Lucrecia indignada se da cuenta que no puede hacer nada para conseguir al Duque, porque a veces el destino es más fuerte que el ingenio de la mujer: «No hay arte para querer/ si no inclinan las estrellas;/ poco aprovechan sin ellas/ amor, ingenio y mujer» (vv. 2157-2160).

Igualmente, en la *TerSMi* se observa cómo la mujer actúa de forma astuta, miente de forma bellaca y se regocija al ver los efectos que producen esas mentiras en el pobre hombre ingenuo que cae, sin mucha dificultad, entre sus redes: «Ya le está mordiendo el áspid/ que entre las flores le di» (vv. 341-342)

14. La infanta Celaura en el *MárMad*, tras sentirse ofendida por no haber conseguido el amor de Don Pedro y al hacer éste apostasía del mahometismo y abrazar de nuevo el Cristianismo, exclama: «De nuestra ley se burló/ y de mi amor se divierte./ ¡Muera de la propia suerte/ que Cristo crucificado» (vv. 2810-2813), para más tarde añadir: «Bien es que padezca así/ el que así me ha despreciado./ El desprecio de mi amor/ ha de llorar esta vez» (vv. 2856-2859).

15. Op. cit., p. 32.

16. Ángela - *CasTah*-, Micol -*ArpDav*-, Lucrecia y Porcia - *TerSMi*-, Clemencia y Celaura -*MárMad*-, Inés e Isabel -*LoQPSO*-.

casadas o comprometidas para una boda inmediata. Este final es fundamental y Mira lo respeta siempre, salvo en un caso, en el *MárMad*, donde la mora Celaura queda «desparejada», lo que no debía ser del gusto de la época, ya que en otro manuscrito de la comedia, una mano distinta a la de Mira añade una veintena de versos, merced a los cuales Celaura es casada con un moro. Personalmente, no me sorprende mucho el final de Mira, pues he observado que sus personajes extranjeros salen normalmente mal parados en relación a los castizos.

Las solteras dóciles exteriormente a los mandatos paternos aprovechan la ausencia del padre para conseguir sus deseos. Los personajes padecen, al mismo tiempo, un acatamiento externo a lo establecido y una rebelión interior de aquello que ellas desean que lucha por salir¹⁷. De ahí que tengan que fingir otra personalidad y huyan de noche (Clemencia en *MárMad*) y disfrazadas (Lucrecia y Porcia en *TerSMi*). Normalmente, se sirven de engaños que las favorecen para conseguir sus fines (Angela en *CasTah*). Así, Micol, hija del rey Saúl, acepta el matrimonio que éste le impone, aunque ella es, realmente, la que urde la trama para decidir quién debe ser su marido. Micol, por amor a David, intercede ante su padre para que no lo mate, consiguiendo que lo case con ella. Alertada por una criada, debe planear rápidamente la huida de su recién estrenado marido. Miente a los soldados y dice que su esposo está durmiendo en la cama, cuando en realidad sólo hay un bulto con los vestidos de David. El rey, indignado, entra en la cámara y descubre que todo es un engaño, calificando a su hija de «mala hija» pues le ha engañado, a lo que ella responde: «Señor,/ es mi esposo, tengo amor/ vivo en él, guardo mi vida» (vv. 2008-2010). Es curioso lo que puede hacer el matrimonio en algunos personajes femeninos: Micol, que ha sido definida durante la primera jornada y parte de la segunda con toda suerte de sutilezas (vv. 1239-1256), ha mostrado que es una mujer realmente enamorada, astuta, fiel al hombre que ama, capaz de oponerse a su padre y al rey, en cuanto se casa pierde relevancia, quedando relegada a un segundo plano. Esto lo manifiesta su propio marido, después de haber quedado prendado de otra mujer a la que acaba de gozar, Bersabé: «Sombra es Micol/ de aquel peregrino sol/ cuya luz resisto en vano» (vv. 3037-3039). Su existencia de casada será anodina hasta que intuye y descubre que su marido, el rey David,

17. Véase, por ejemplo, la actitud que mantiene Isabel, en *LoQPSO*.

requiebra a otra mujer. Bersabé, aunque casada, no responde al estereotipo, pues no quiere a su marido, al que no guarda la honra y decoro debidos, y anhela, como si doncella fuese, la figura y donaire del rey David. No es una presunción su adulterio con el rey, sino un hecho constatado (vv. 2717-2720 y 2755-2766): «Gocé a Bersabé». Micol sorprende abrazados a su marido y a Bersabé, al tiempo que esta última analiza con qué intenciones se acerca hacia ellos (vv. 3187-3198). Sorprende que tan sólo en unos pocos versos Micol entre a escena airada y salga amiga de Bersabé. Resulta, al menos, chocante en nuestra cultura que una mujer admita de buen grado a otra como esposa de su marido. La poligamia, evidentemente, tiene una explicación en la Biblia, origen de esta comedia, por el gran aprecio de la fecundidad. Yo creo que, además, esto sería admisible para los espectadores, porque eran personajes «extranjeros» y muy alejados en el tiempo.

Uno de los personajes femeninos solteros más activos es Lucrecia (*TerSMi*). Es por ella, principalmente, por lo que sabemos que el amor para las mujeres debe entrar por los ojos, no así para los hombres, que se fían más del oído, de aquello que oyen sobre la fama de la mujer elegida. Por el contrario, la mujer cree más en lo que ve que en lo que oye. La elección del marido no debe entrar por el oído, por la fama, ya que el visto bueno lo deben dar los ojos. En *TerSMi* se vuelve a insistir en el peso de la fama para aceptar un matrimonio, aunque la novia en este caso, Porcia, Condesa de la Flor, está atemorizada porque no conoce a su prometido, y no sabe qué podrá ocurrir cuando se vean, a pesar de que ya están comprometidos para casarse y ella se dirige a Mantua para contraer matrimonio. Al preguntarle su criada (v. 511-2): «¿cómo, yendo a tanto bien/vas triste?», ella le contesta: (vv.512-31):

Dame cuidado
el pensar que me he casado
sin haber visto con quién;
cuando nuestros ojos ven,
se quieta el alma, y así
temo que al Duque no vi,
ni él me ha visto, y ser pudiera
que de su gusto no fuera
o él no me agradara a mí.

MARCELA

Mucho le alaba la fama

y al fin es un potentado.

PORCIA

¿y qué importa un rico estado
si no hay gusto ni se ama?
Cautiverio de oro llama
uno al rico casamiento
cuando en él falta el contento;
y la fama puede ser
que mintiese, y hasta ver,
llevo el corazón violento.

En general, éste es el sentir de las damas hacia los galanes y el amor. No es usual encontrar comentarios movidos exclusivamente por el interés en boca de mujeres. Es lo que pasa en *CasTah*, donde una madre viuda aconseja a su hija sobre cómo encontrar marido adecuado a sus circunstancias: conservar la buena fama de castísima doncella; recibir y tomar con donaire; ser astuta; cara «apacible» a todo aquel que la pretenda; debe ser capaz de dar esperanzas, que pronto se desvanezcan; si el pretendiente es rico hay que procurar que pida en matrimonio y si no lo hace hay que olvidarlo; no hay que enamorarse de nadie, para que estando «libre» se pueda ser lince en las cautelas; sólo se puede engañar bien si uno se encuentra libre del amor; por último, si el pretendiente es pobre hay que olvidarlo (vv. 365-420).

Supla el arte a la Fortuna,
y la buena diligencia
engendre en tí la ventura
que te niegan las estrellas.

(...)

aspira a un gran casamiento,
tiende la red lisonjera.

(...)

conservar la buena fama
de castísima doncella,
la virtud y honra delante;

(...)

Aquí el recibir no es mancha
que la virtud nos afea;
gracia es tomar si se hace
con donaire y gentileza.

A cuantos te pretendieren
es razón que favorezcas
con tanta astucia que duden
si es amor el que les muestras.
Suele un semblante apacible
engañar al que desea;
da esperanzas, pero tales
que pronto se desvanezcan.
Cuando algún rico galán
a tu propósito veas
herido ya del amor,
hasta las plumas la flecha
envidia con casamiento,
y si se retira, deja
de escucharle; un ventanazo
le pique más o divierta.
A nadie tengas amor,
porque estando libre puedas
a tu mano levantarte
y ser lince en las cautelas.
(vv. 365-420)

Además, esta viuda debe reunir una serie de requisitos si quiere casar a su hija: no debe ser ni esquiva ni guardar y celar de tal modo que no permita ni decir una palabrilla al pretendiente; tampoco debe ser demasiado apacible que haga pensar que todo se puede conseguir sin esfuerzo. Es por ello que la madre de Angélica decide hacerse pasar por sorda, para así poder ser ojos y oídos y tercera con los pretendientes de su hija. Al hacerla pasar por sorda, el autor utiliza siempre el mismo artificio para que la madre diga a la hija si va o no por «buen camino». Imagine el oyente tres sillas en el centro del escenario, al lado unos caballeros juegan a las cartas. De las tres sillas, sólo dos están siempre ocupadas, las de los extremos, con la madre y la hija. La silla del centro se ocupará esporádicamente con los pretendientes. Si la hija no sabe bien cómo despojarlo de las riquezas que acaba de ganar recibe a modo de comentario, hecho en voz alta, las instrucciones de su madre; si la hija se encamina por una dirección equivocada, la madre, igualmente, la alerta; y si la hija ha optado por el camino adecuado, la madre, usando el

mismo artificio, la aúpa¹⁸. No obstante, la madre poca autoridad puede ejercer en la hija, en una sociedad en la que las estructuras y jerarquías no cuentan con ella para nada, sólo con el padre o el marido:

No te agradan mis consejos,
y así, pobre, triste y sola
pasarás mísera vida
si con Carlos te desposas.
Toma ejemplo en mi esperanza,
ejemplo en mi industria toma;
pues me caso ricamente
más vieja y menos hermosa.
(vv. 2990-2997)

También aparecen mujeres casadas¹⁹. Todas ellas defienden su honor, que es también el de sus maridos, y aceptan el papel de la mujer respecto al hombre. La mujer desposada y enamorada no tiene voluntad propia, sino la de su marido, al cual ha ofrecido, junto con el matrimonio, su voluntad, y por ello debe seguir su gusto (*AdúltV*, vv. 819-826).

Por amor y fidelidad a su marido es capaz incluso de oponerse a su rey (*ArpDav*) y recordarle, ante sus deseos amorosos, que debe guardar el decoro, mantenerse fiel a su esposo y estar obligada con un esposo honrado (*AdúltV*, vv. 1503-1506).

La honra de la mujer se pone en tela de juicio por cualquier cosa o equívoco, y va inexcusablemente encadenada a la de su marido o en su defecto a la de su padre. Por ello, cuando la reina, en *AdúltV*, se siente vituperada por dos nobles, se dirige a su marido, al que increpa pidiendo venganza: «A la reina han ofendido/ y a vuestra mujer, si hay ley/ que no abone su partido/ o castigad como rey/ o vengad como marido» (vv. 1474-1478). El rey cree a los caballeros y sólo el transcurso de los acontecimientos le demostrará la fidelidad de la reina. El público, en todo momento, sabe que son falsas las acusaciones que se vierten contra ella y es posible que las

18. Así oímos versos tales como: «¡Lindo punto! Hija, no pase/ la ocasión» (702-703); «¡qué lejos del punto vas!/ Oye, hija, vuelve al caso./ Mira que yo no te entiendo» (709-711); «¡Ansi!/ Al punto vas por ahí» (723-724).

19. Isabela -*CasTah*-, Micol y Bersabé -*ArpDav*-, Doña Juana y la Reina -*AdúltV*-.

espectadoras se sintieran identificadas con ella, que veía de forma impotente cómo perdía sus derechos como reina y como esposa, en definitiva los derechos de su condición social. Cuando queda libre de toda sospecha, es otra vez acogida en el seno de las estructuras sociales establecidas.

De ello se puede deducir que lo peor que le puede ocurrir a un hombre es que éste pierda su honor a causa de una mujer. De ahí que los personajes femeninos, conscientes de ello, se atrevan a amenazar con un mal casamiento a los hombres, puesto que les hundiría moral y socialmente: «Y con mujer te cases/ que ni te quiera bien ni fe te guarde» (*TerSMi*, vv. 2906-2907).

En oposición a estos deseos funestos para el hombre, encontramos otros versos en los que se refleja, probablemente, el ideal de vida masculino: casarse con una mujer que lo quiera y sea honrada: «Vivas mucho y mueras tarde/ y con mujer te cases/ que te adore en extremo y fe te guarde» (*TerSMi*, vv. 2933-2935).

Desde mi punto de vista, hay un elemento que une a todas las mujeres (solteras, casadas, viudas): la aceptación de su trayectoria en el papel social que les ha tocado desempeñar.

Por último, quisiera añadir que he esbozado algunas ideas sobre los personajes femeninos en comedias de Mira de Amescua en función de su estado civil, aunque sería interesante relacionarlas con la pertenencia a un determinado estrato social: dama, aldeana, villana, pastora. Sirva como ejemplo, la descalificación, que hacen en *TerSMi*, Gila y Cosme, pastores, de las mujeres y damas de la ciudad:

COSME

¿Quién es ésta?

GILA

Ellos lo saben.

Mujer perdida será.

COSME

Tantas debe de haber ya
que en las ciudades no caben.

(vv. 985-988)

Incluso, la pastora llega a considerar culpable de sus desgracias a esa dama disfrazada de villana, de la que asegura su deshonor (*TerSMi*, vv. 1293-

1300): «Que me vengan estos males / por unas tales por cuales»²⁰; pero esto sería tema suficiente para otra comunicación.

20. El Diccionario de Autoridades dice que «tal por cual» es «expresión de desprecio, que equivale a cosa de poco valor, más o menos, o indigna».