La mujer entre la confusión y el ingenio. Apuntes sobre *La Fénix de Salamanca*

Concepción Argente del Castillo Ocaña
Universidad de Granada

La Fénix de Salamanca es una de las comedias de intriga o enredo más conocidas de Mira de Amescua y está considerada por la crítica como una de las más entretenidas y amenas, por su ritmo, la gracia de sus personajes y el vivo cuadro de costumbres[1]. También ha llamado la atención esta obra por su aportación, bastante conseguida, al tópico de la mujer varonil y disfrazada de hombre[2].

Sin negar ninguno de estos extremos, pienso que el peso de esta obra puede ir más allá de su contribución al género de comedias costumbristas urbanas, para ofrecernos una galería de mujeres, que dentro de una intriga inverosímil, representan distintas respuestas a situaciones reales y que, a través de ellas, Mira de Amescua, apoyándose en el discurso teórico de su formación clerical, defiende la opción más liberadora dentro de las posibles en su época y circunstancias.

1. Así lo califica Ángel Valbuena en el prólogo a *Mira de Amescua, teatro*, prólogo edición y notas Ángel Valbuena Prat, Madrid, Espasa Calpe, 1959, vol. 1 pp. XLVI-XLVIII. Todas las citas de la obra las haré por esta edición, indicando al lado los números correspondientes a los versos citados.

2. M. Romera Navarro, «Las disfrazadas de varón en la comedia», *Hispanic Review*, 2, Nº 4, 1934, pp. 269-286. C. Bravo Villasante, *La mujer vestida de hombre en el teatro español*, Madrid, Revista de Occidente, 1955; Bryon P. Palls, «Una justificación del título de la comedia de Mira de Amescua *La Fénix de Salamanca*», *Hispanófila*, 47, 1973, pp 59-71; Amy R. Williamsen, «Sexual Inversión: Carnival and la mujer varonil in *La Fénix de Salamanca* and *La tercera de sí misma*» en *The perception of women in Spanish theater of the Golden Age*, ed. Anita K. Stoll and Dawn L. Smith, Salem, London and Toronto: Associated University Presses, 1991.

El gran reto del dramaturgo barroco era sin lugar a dudas utilizar una serie de lugares comunes, de personajes y situaciones dadas y conseguir con ello una combinación que mantuviera la atención del público, siempre que entre la escena y éste hubiera una serie de afinidades que le llevaran a reconocerse, de manera distanciada, bajo la parafernalia de enredos inverosímiles.

El primero de estos lugares comunes era utilizar una tipología para los personajes, recogida de la realidad, pero, por supuesto, si no pensamos que realidad equivale a apuntes del natural, sino que se trata de una realidad seleccionada desde el análisis humanista, que explicaba y analizaba el mundo partiendo de una observación de la experiencia que se contrastaba con el campo de la tradición cultural, en una relación dialéctica plena de contradicciones.

En este proceso, pronto se abandona la posibilidad de definiciones esenciales, para reconocerse como un buscador perdido en el mundo de las apariencias, en donde sólo se percibe la vertiente externa, es decir, aquella de las funciones y *roles* sociales. Pensando siempre que bajo ese caos la esencia es inmanente y que por lo tanto terminará por aflorar e imponerse por mucho que el juego aparencial se complique.

Partiendo de este supuesto, al analizar los personajes de *La Fénix de Salamanca* encontramos que, como en la generalidad del teatro del Siglo de Oro, tenemos una serie de miembros de la alta y baja nobleza, con sus correspondientes criados, en un ámbito urbano, en este caso, la corte. La galería de estos personajes es muy amplia, aunque hay que distinguir entre los personajes propiamente dichos y aquellos que son meras funciones para el soporte de la ambientación de la obra y de los protagonistas, que serían los que obedecen a ese mayor desarrollo.

Si nos ceñimos a los personajes femeninos, dentro de estas características antes señaladas, presentan además aquellas propias de 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[3]. En *La Fénix de Salamanca* tenemos una viuda, señora rica, y dos doncellas, doña Alejandra, también señora rica, y Leonor, criada de doña Mencía, la viuda; las tres aspiran a casarse con quien

3. Con todas las matizaciones que en la estamentalizada y jerárquica sociedad de la época se pueden hacer de cada grupo, pero esta división es la que tradicionalmente venían manejando la mayor parte de los autores que hablaban sobre la mujer.

ellas elijan, y precisamente esta posición activa y no pasiva, como era de esperar en su condición femenina, genera toda la trama de la obra. Me propongo analizar estos personajes femeninos contrastando el contexto histórico, el ámbito de la normativa social, expresada en textos de moralistas de la época y el texto de Mira.

Honestidad, silencio y encierro[4] eran las condiciones necesarias para acceder al matrimonio y mantenerse en él, dada la condición de dependencia de la mujer en la época, este objetivo era vital para ella, pero a la vez, y aquí estriba la dificultad, la mujer debía desplegar toda su capacidad de atracción para conseguirlo.

Este juego contradictorio provoca una riada de escritos en los que moralistas y pedagogos, abandonando el discurso medieval misógino, de avisos y enumeraciones de los vicios de la mujer, introducen un discurso sobre *modelos*[5] que, de acuerdo con los nuevos temas, coordine la subordinación de la mujer con la nueva noción de sujeto, de manera que siga siendo objeto pasivo en el orden social, pero mediante una aceptación voluntaria de esta situación, en un acto de libre opción como sujeto activo.

Indudablemente, este planteamiento parte de premisas contradictorias que generan situaciones extrañas, en las que la cautela, el ingenio y el engaño son las únicas armas para salir airosas de dichas ocasiones y esto, provocando desconfianza en el elemento masculino, alimenta de nuevo la valoración misógina que atribuye a la naturaleza de la mujer la confusión, la mentira y el desorden con lo que se justifica y fortalece, dentro de un círculo vicioso, su sujeción al varón.

Esta literatura de tipo moral, a la que me vengo refiriendo, va dirigida al espacio social en el que se genera, es decir, se produce en un horizonte reformista, burgués y urbano y va dirigido a la mujer de la clase nobiliaria, a

4. Mariló Vigil, *La vida de las mujeres en los siglos XVI y XVII*, Madrid, Siglo XXI, 1986. En este libro, la autora nos presenta, en el capítulo tercero, una buena síntesis de la literatura moral de la época, dedicada a establecer los modelos femeninos con estas cualidades. En gran parte de esta introducción seguiré sus planteamientos.

5. Son muchos los autores y las obras que se podrían citar así como las finalidades de cada una de ellas, aparte de remitirnos al libro de Mariló Vigil, citado anteriormente, creo que no hay que perder de vista que esta literatura de *modelos* también tiene una vertiente masculina, en consonancia con la noción de sujeto renacencista. La fórmula, como hemos visto, puede ser múltiple, desde las generalizaciones del tipo de *La perfecta casada* (Fray Luis de León), *De institutione feminae christanae* (Juan Luis Vives), a las recopilaciones biográficas de mujeres ilustres etc.

la de la alta burguesía con aspiraciones de señorialización y a las de los grupos sociales que dependen de ellas y copian sus modelos, servidoras, artesanas y campesinas ricas, todas ellas enmarcadas, como he indicado antes, en un contexto urbano.

Dentro de este panorama general, la doncella de la época tenía ante sí un objetivo bastante difícil, su destino era casarse, pero el complejo entramado de intereses sociales, clase, y fundamentalmente intereses económicos, dote, hacía que esta operación fuese difícil y aún se complicaba más el hecho de que ella decidiese en este punto[6], de aquí que se produjeran toda una serie de tensiones que son recogidas por moralistas y predicadores, en donde se intenta la cuadratura del círculo; es la familia la que procura el marido, pero la voluntad de la doncella no debe ser forzada; ha de amar y estar sometida a su marido, pero sin participar en su elección. De aquí se derivan otra serie de situaciones contradictorias, debe ser honesta y para serlo debe ser recatada, tímida, callada, pero a la vez, debe competir en el mercado matrimonial, siendo bella, graciosa, ingeniosa, para mostrar que está preparada para atraer y para ser el escaparate de la honra y altura social del mejor marido[7].

Las condiciones que la literatura teórica impone a la doncella, tienen un amplio y minucioso desarrollo en auténticos manuales de conducta, que a su vez, sirven para establecer un cuadro, bastante completo, de las costumbres de la época. Todas las actitudes aparecen recogidas, como norma o como transgresión de esta, desde la forma de estar, callada y con la vista baja, a su forma de vestir para guardar el debido decoro, tamaño de los escotes, tipo de tejidos, adornos y medida del zapato, exhibición de joyas etc.; pasando por sus costumbres, salidas al paseo, la iglesia, las visitas o las fiestas, uso de la ventana etc., o bien cuestiones de mayor calado, como el acceso a la cultura o la participación en el trabajo[8].

6. «Hoy resulta sorprendente que afirmaran que no podían salir bien los matrimonios *por amores* y creyeran que iban mejor los concertados. claro que los hechos podrían confirmar la advertencia, si los matrimonios *por amores* iban seguidos de desheredamiento, miseria y ostracismo». M. Vigil, *op. cit.*, p. 80.

7. «Vives ataca las opiniones de la *gente común* partidaria de que "las doncellas por casarse salgan y se atavíen y platiquen con unos y con otros, y bailen y canten, y aún si se puede, que traben plática con quién se han de casar, pensando cada cual que de esta manera hallará más fácilmente marido"». M. Vigil, *op. cit.*, p. 83.

8. Estas cuestiones tienen un amplio desarrollo, en el libro que venimos citando de M. Vigil, por lo que excusamos, dada la extensión de este trabajo entrar en citas.

Como vemos este tipo de texto, frecuente en la época, repite una serie de estereotipos y tópicos heredados de toda la literatura moral de tradición clásica y cristiana, pero también es cierto que la insistencia en aconsejar a padres, confesores y educadores manifiesta la existencia de una constante transgresión de esos presupuestos de *perfección*, en los que se basaban los modelos educativos tanto religiosos como laicos.

Todo lo que venimos exponiendo se aplica a la hija doncella en general, pero lógicamente, esto sucede sobre todo con los grupos privilegiados, no es este el lugar para entrar en el problema de la mujer artesana ni campesina, ya que no aparecen en nuestro texto; sí lo hace la criada, que forma un grupo social con bastante entidad, ya que el servicio doméstico era una de las pocas actividades dignas hacia la que se canalizaba la mujer procedente del éxodo rural, pero no nos quedan unas marcas diferenciadoras muy claras. Ya el estudio de Maravall sobre el mundo social de la *Celestina*[9], establece que en el siglo XV se tenía conciencia de un cambio en la situación social del servicio doméstico, que pasa a la categoría de asalariado. Aunque en la práctica, el cambio es lento y la dependencia del criado, sobre todo de la criada, con respecto al amo sigue siendo muy fuerte y presentando bastantes matices, a pesar de que se inscribe en un discurso de contestación de la función del servicio doméstico, que reflejan muy bien las obras literarias[10], al par, estas mismas obras recogen que la dependencia sigue siendo muy grande pues, de alguna forma, la criada es el reflejo de su señora en cuanto a la conducta y aspiraciones, en esto ocurre lo mismo con respecto al criado, quizás se hace mayor hincapié en la limpieza y laboriosidad que la criada debe presentar como cualidades fundamentales, pero está implícito que, como su ama debe ser recatada y silenciosa, aunque en ella su trabajo puede ser eximente para la transgresión de las normas, puesto que las exigencias de este trabajo deben primar por encima de cualquier otra razón. Esta transgresión de las normas tiene en ella menos importancia, en primer lugar, por su menor rango social pero también porque en el alcance de sus fines, un matrimonio ventajoso, además de la intervención de su padre, está la obligación de sus amos de intervenir en su casamiento y ser garantes de su persona, por

9. J. A. Maravall, *El mundo social de la Celestina*, Madrid, Gredos, 1964.

10. Se trata de un tópico con tradición clásica que recoge *La Celestina* y toda la literatura posterior en la que aparecen criados, en el teatro es el gracioso el que constantemente nos lo recuerda, a menudo, ayudado por la réplica de la criada. En nuestro texto, *La Fénix de Salamanca*, es interesante el pasaje que inicia el verso 2473 en la tercera jornada.

lo que todo lo que arriesgue en su servicio le será, posteriormente, recompensado. De hecho la obligación de casar a las criadas fue una costumbre que permaneció largo tiempo y que se transgredió con frecuencia, como para ser uno de los puntos que se denuncian como negativos en su situación, tanto desde un punto de vista moral, como en el plano de la literatura satírica y paródica.

En cuanto a la viuda, que es otro grupo al que se le dedica una gran atención en la literatura moral, formativa y de denuncia, nos interesa resaltar aquí la situación de la viuda joven, luchando entre el modelo, enlutada, doliente y enclaustrada, y la transgresión del modelo, viuda alegre, que señala M. Vigil[11], que no es otra cosa que la rebeldía ante el panorama de encierro y silencio que se abate sobre ella, teniendo que renunciar con este género de vida al matrimonio, al que, por otro lado, tiene necesidad de tender bien por su situación económica, necesita un marido que la alimente, o simplemente por el fantasear amoroso, de origen literario, que entre las viudas, procedentes en su mayoría de matrimonios desiguales en edad y por lo tanto insatifactorios, hacen que la viuda espere de su nuevo estado, una especie de carta de libertad que le permita aspirar a una experiencia matrimonial más gratificante.

La exigencia de modestia y encierro se plantea con mayor exigencia que en las doncellas, pero casi con las mismas características, apariencia modesta, vestido sobrio, costumbres recatadas, y las alusiones a la educación, lo mismo que en los escritos que hacen referencia a las casadas son una explicación de su conducta, pues según esa educación haya sido correcta o incorrecta, así responderá la mujer a lo que espera la sociedad de ella. Así pues, a la viuda se le exige mayor recogimiento y honestidad que a la doncella pero a la vez, las estructuras familiares se relajan un poco más con ellas, ya que también tiene que resolver con el matrimonio su problema de subsistencia.

La literatura modélica, a la que nos venimos refiriendo, plantea toda una amplia casuística en la que tienen gran cabida una serie de situaciones límites, que se deben prevenir para que no se produzca y no generen desorden. Es ahí donde se sitúa el teatro barroco, oponiendo al discurso normativo una práctica equivocada que genera desorden. Este es el nudo del conflicto dramático, la solución final, como todos sabemos, será la restauración del orden, que debe

11. *Op. cit.*, pp 195-207.

venir de una instancia ordenadora superior, como el jefe de familia, que impone el acatamiento del discurso normativo.

En *La Fénix de Salamanca* encontramos esa oposición planteada desde la exigencia de unos principios inflexibles y una práctica posibilista que busca una solución intermedia como fórmula para escapar del caos, es decir que, frente al desorden y el rigor, se propone una salida de compromiso, que sin transgresión permita una cierta libertad. Pero con la variable de que todo este proceso se genera en el ámbito femenino, puesto que las mujeres actúan a la vez como sujeto pasivo y activo, reconduciendo la acción, desde lo que parece el desorden y confusión propios de la misma naturaleza femenina, hasta reconvertir todo ese conjunto negativo en ingenio y discreción, virtudes que también se le atribuyen al género femenino, para solucionar las aparentes contradicciones.

El argumento de la obra, muy conocido lo que nos excusa de desarrollarlo ampliamente, nos presenta a doña Mencía, viuda, que disfrazada de varón y acompañada por su criada Leonor, también disfrazada de hombre, llega a Madrid buscando a don Garcerán, quien en Salamanca le había dado palabra de matrimonio. El azar enreda esta historia con la situación de doña Alejandra, prometida por su hermano a su tío don Beltrán, pero enamorada y correspondida por el conde Horacio. Tanto Garcerán como doña Mencía, en su papel masculino de don Carlos, deciden ayudar a estos amores y así se irán solucionando las dos historias amorosas con un final feliz, a través de situaciones más o menos inverosímiles, que dan lugar al lucimiento del ingenio de las tres mujeres, pues, cada una en su papel, actúa para controlar y reconducir una situación que le resulta adversa.

El primer conflicto, que se plantea, es la falta a la palabra dada que ha efectuado Garcerán con respecto a doña Mencía, no se trata de una situación de honra ofendida propiamente dicha, es más bien el sentimiento de doña Mencía el que ha sido traicionado, lo que genera dentro de la obra un discurso de filiación petrarquista, que era denunciado una y otra vez como un elemento deformador de la imaginación de las mujeres:

Dª MENCIA
!Ay dulce amiga! camino
tras los pasos de mi fe.

LEONOR
Pues ¿no has mil veces jurado
no tenerte obligación?
Dª MENCIA
Es verdad.
LEONOR
¿Que es tu intención?
¿Qué te da pena y cuidado?
Si te olvidó, ¿no es costumbre
de los hombres olvidar?
Si no tienes que llorar,
¿qué te ha de dar pesadumbre?
Dª MENCIA
!Ay amiga! mi inquietud
no tanto la causa amor,
cuanto el áspero rigor
de su fiera ingratitud.
La noche que se partió
aquel cruel, mil amores
me dijo, que fueron flores
que su ausencia marchitó.
Y aquella extraña mudanza
y no pensada partida
me trae y lleva perdida
tras una vana esperanza.
(vv. 15-36)

Como vemos las temidas lecturas, poemas y canciones han hecho mella en el buen juicio de doña Mencía y como una *heroína literaria* se lanza al mundo utilizando su fantasía, como le dice más adelante su criada «Quimera / de tu loco y ciego amor»(vv. 47-48), confunde la ilusión amorosa con la vida real, en la que la mujer debe orientarse sólo con el posibilismo y la resignación pasiva, que se expresa por medio de Leonor, el hombre es el que tiene la iniciativa para amar y olvidar y la mujer, sabiéndolo, debe cuidar únicamente de no tener motivo para llorar, no se trata de cualquier motivo sino que, dejando a un lado los sentimientos, la mujer, en la relación amorosa, no debe perder lo más válido

socialmente de ella que es la honra: «si no tiene la mujer / más que perder que su fama» (vv. 1379-1380).

Incluso en el estado de viuda este aspecto es fundamental, por lo que, aunque los motivos aducidos por doña Mencía son los sentimentales, late en todo el texto la transgresión de la norma de encierro y recato, que la relación de Garcerán y Mencía en Salamanca significó, mucho más cuando se desvela que en ese momento Garcerán era casado y no podía desembocar en el casamiento legitimador la relación mantenida. Garcerán conoce a su dama en la iglesia de S. Esteban, con el consabido juego de signos amorosos, mirada, saludo, para posteriormente seguirla, pasearle la calle, «hablarla y servirla», hasta entrar en la casa, estos hechos, sin ser deshonrosos en sí mismos, comprometían tanto a la mujer que casi llegaban a serlo y esta es la razón de la huida de Garcerán. Si a esto añadimos que, como sugiere el texto, doña Mencía de su primer matrimonio se mantiene virgen, «volveraste a tu monjil, / entera como te estás» (vv.83-84), su situación, desde la lógica dramática del personaje, se nos plantea con bastante verosimilitud como una situación límite a nivel individual, pero bastante habitual en la sociedad de su época.

También desde el primer momento queda clara la posición de la criada Leonor, su situación límite no es propiamente tal, a pesar de que disfrazada de capigorrón llega a compartir el lecho con el criado de Garcerán, pero como esta situación está en función de la intriga montada por su ama doña Mencía, y por lo tanto depende de la solución que esta intriga tenga, el hecho no llega a alcanzar la misma gravedad, pero eso no quita que ella no manifieste sus temores a ser reconocida como mujer y quedar deshonrada:

LEONOR

Pero ¡hay de mí! Mal pecado
si su cólera desfoga
la sala, y quiebra la soga
por mí, como más delgado.
Mira que aquellos señores
sacan de la faltriquera
destierro, azotes, galera,
y aún dicen que son favores.
Huyamos de la ocasión,
comámonos de capones

lo que han de comer soplones;
vámonos con bendición,
porque yo querría llegar
a tálamo que bien cuadre,
si por ventura mi padre
me pretendiere casar.
(vv. 85-100)

A pesar de estas palabras, descansa en el apoyo de su señora, si le viene algún perjuicio para su honra, y si todo se resuelve bien, quedará libre de cualquier responsabilidad, su única obligación dramática es dar la réplica en su disfraz a doña Mencía, apoyándola con el desarrollo de su ingenio e introduciendo elementos cómicos, pero a pesar de este carácter funcional del personaje, como las señoras, mantiene su libertad de aceptación del matrimonio lo que le da cierta profundidad:

Dª MENCIA
Quisiera darte a Leonor,
Solano, mas no le agrada
a Leonor tu casamiento.
(vv. 3326-3328)

La otra situación límite que se desarrolla en la obra y que también se relaciona con la honra bordeando, sin llegar a traspasar, la transgresión, es la del matrimonio desigual en edad impuesto a la mujer, es el conflicto que tiene como protagonista a Alejandra. Pero también se presenta en pasado en el caso de Mencía y en el de Garcerán, ya hemos visto que con respecto a la primera se sugiere un matrimonio no consumado y una situación así sólo puede deberse a la desigualdad de la edad. En el caso de Garcerán y su primer matrimonio lo que se explicita es un matrimonio con desigualdad social, en el que la mujer pertenece a un estrato social inferior, esta relación estará marcada por la dificultad abocándolo al fracaso, pues el galán en su condición de segundón, no puede superar las dificultades económicas, por lo que se ve obligado a dejar a su mujer en un convento recogida y él proseguir sus estudios, como podemos seguir por el desarrollo de la acción, esta separación acabará con el matrimonio y la mujer discreta y también literariamente morirá de celos y pena.

Pero estos elementos del argumento son marginales y no adquieren protagonismo y sentido si no es en función del conflicto en el que vemos a Alejandra rebelarse en nombre de sus sentimientos, ante un matrimonio que sin ser especialmente malo, no es aceptable para ella en primer lugar por querer a otro hombre y en segundo lugar por la diferencia de edad. Antes de que se plantee en toda su dimensión el conflicto, lo que se presenta en la escena es la dificultad de adecuar la conducta de la mujer soltera a la normativa teórica, que regulaba su comportamiento:

DON JUAN
Nadie, don Beltrán, festeja
su calle ni su ventana
ni a ningún hombre mi hermana
silla ha dado ni ha hecho reja;
[...]
Y es demasiado reñir
si sale en coche o si no,
dónde va, quién se lo dio,
y del bien y el mal gruñir.
Mas creo que brevemente
vendrá la dispensación,
con que vuestro corazón
se asegure fácilmente,
y una vez que estéis casado,
como dueño de mi hermana,
tapiad la puerta y ventana,
no la dejéis ir al Prado;
no salga en silla o en coche,
a ver madre, abuela o tía,
tenerla en prensa de día,
y en una estufa de noche;
(vv. 225-252)

El hermano como vemos se muestra más liberal y recuerda la diferencia entre la soltera y la casada, a la vez que resalta que en ese entrar y salir no hay nada censurable, mientras que don Beltrán el maduro y celoso prometido, equipara *estar celoso* con *ser ofendido*, «y un hombre, si está celoso / hará lo que un ofendido» (vv. 275-276).

Sin embargo, cuando la acción avanza, don Juan se dará cuenta de que la conducta de su hermana no es una transgresión coyuntural sino una auténtica rebeldía y entonces sí descalificará, con cierta violencia, la actitud de su hermana, entrando no sólo en lo que hace, sino también en cómo debe pensar y sentir:

DON JUAN

Para reñir tus locuras
lo hiciera de buena gana;
que es tanta tu liviandad,
que verte sin luz gustara
porque, no viendo tu cara,
te hablara con libertad,
mas, pues tantas atropellas,
Alejandra, sin sentillas,
la cara para decillas
tendré que tú para hacellas.
Dime, mujer más ligera
que tu vano y ciego amor,
¿quién sino tú, con su honor
tan pródiga y loca fuera?
No entiendo tus desvaríos:
dì, atrevida, lo que intentas,
porque la memoria afrentas
de tus padres y los míos.
¿Tú con el conde en un coche,
y a vista de tanta gente,
te paseas libremente,
y tan cerca de la noche?
¿Qué puedes tú pretender,
sino tu infamia, del conde?
Pero por ti me responde
ser mujer y ruin mujer.
¡Y que estés ya tan perdida
que le quieras por galán,
afrentando al capitán
y quitándome la vida!
Vuelve en ti con más cuidado,

tu vida traza y ordena;
que la mujer, cuando es buena
es un reloj concertado.
(vv. 1515-1549)

En este fragmento aparece una fuerte contradicción, ya que la raíz de todo el problema radica en *ser mujer y ruin mujer*, en cuyo caso, difícilmente, la mujer puede ponerle solución, puesto que eso sería ir en contra de su naturaleza misma, sin embargo el texto en un símil muy barroco continúa ofreciendo la solución, la mujer es el reloj, un ingenio construido con precisión y medida, así la educación y la disciplina conseguirán que la mujer funcione ordenadamente saliendo del caos propio de su naturaleza. Todas las imágenes hablan de contención y prudencia como cualidades propias de la mujer.

Pero esa verdad que don Juan considera inmanente es contestada con una lógica perfectamente razonada por Alejandra:

Dª ALEJANDRA
Que si tan leve ocasión
pudiera descomponer
la honra de una mujer,
¡buena andaba la opinión!
Si han de andar tan concertadas
como el reloj, a fe mía,
que en la corte cada día
oyeras mil badajadas.
Y si así tu lengua infama
su sangre, ¿qué hará la ajena?;
mujer ninguna habrá buena
ni honesta, ni limpia fama
[...]
Fuerzasme la voluntad,
que es el agravio mayor.
Casasme, y al yugo pones
dos novillos desiguales;
mal las partes principales
del matrimonio compones.
Y tan desigual partido,
¿cómo quieres que me cuadre,

si a quien puede ser mi padre
ese me das por marido?
(vv. 1605-1628)

La realidad no es como su hermano la ha expresado con retórica predicadora, que sirve para una broma ingeniosa:

Dª ALEJANDRA
¡Jesús, y qué gracia, hermano,
tienes para predicar!
¡Qué lenguaje para orar!
¡Qué acción! !Qué sacar de mano!
(vv. 1588-1582)

Sino que la realidad es distinta, ese código educativo teórico es imposible de llevar a la práctica, porque puede dar lugar a situaciones irregulares, y sobre todo, ignora la capacidad de opción de la mujer, expresada en los versos que venimos citando con las expresiones *ser de mi gusto* (v. 1656) y *ser a mi disgusto* (v. 1640), que no es sino su proclamación de ser un sujeto responsable y capaz de orientar su propia vida. Algo que doña Mencía reclamará hasta para su criada, como he señalado anteriormente. Don Juan, terminará por convencerse de que no se puede unir *la paloma y el milano*, puesto que va contra la naturaleza, y ello vulnera una norma de carácter universal que también hay que respetar, por lo que transigirá con la ruptura del compromiso de su hermana con don Beltrán y con entregarla al Conde en matrimonio. Para llegar a esta comprensión ha necesitado enamorarse él, a su vez de doña Mencía y así dar forma al tópico del despertar de la inteligencia por medio del amor, que actúa como una fuerza armonizadora y como una especie de luz material que lleva a la comprensión de las verdades universales.

Sin embargo toda esta situación no puede resolverse como una proclama libertaria, la mujer, que es definida por los personajes masculinos como caos, engaño y mentira, tiene que recurrir al ingenio y a la excepcionalidad para conseguir esa libertad de opción[12]. En primer lugar, el dramaturgo se apoya en

12.

SOLANO
¡Inventara
Satanás mayor embuste!

un carácter de amplia tradición clásica y literaria que es el de la *mujer varonil*[13], doña Mencía saliendo al encuentro de su propio destino, e interviniendo activamente en el de Alejandra, se aleja del papel pasivo que la sociedad le asigna, doblemente por mujer y por viuda, esto constituye un rasgo propio del carácter masculino que es el que se define por su capacidad de tomar la iniciativa en los acontecimientos. Esta actitud comporta un riesgo para la mujer que es el equivocarse y ser castigada por ello, pero a la vez implica una capacidad superior que puede tener valoración positiva. Esto será posible si tiene un carácter excepcional, en los compendios y biografías de mujeres ilustres, que producen los humanistas, se subraya siempre este concepto de *mujer varonil*, como un rasgo positivo de la mujer ilustre, que se acerca así al modelo masculino, más perfecto, sin perder su feminidad. Como mujer de ingenio especial doña Mencía reivindica la capacidad de poder actuar y arrastra a las otras dos mujeres tras ella, pero su carácter varonil no pasa de esta actitud, ella aspira a triunfar con sus armas de mujer y así, cuando lo necesita, utiliza todo su encanto femenino, como ocurre cuando tiene que convencer a don Juan para que autorice los amores de su hermana Alejandra y el conde Horacio, en ese momento nuestra protagonista, que aparece vestida de hombre, *se disfraza* de mujer, introduciendo un juego de representación dentro de la representación complicado y divertido para los otros personajes.

Indudablemente esta actitud exige un carácter valiente y decidido, incluso en el plano físico, que ella asume. Pero no aparece en estos tipos, puesto que doña Mencía no es un personaje aislado, el carácter hombruno que rechaza todas las vertientes femeninas, amor, encierro, vestidos, etc, que también pueden aparecer en la literatura y en el teatro de la época[14], pero con menos frecuencia y siempre señalando lo anormal de esta actitud como un hecho negativo, mientras que este personaje nuestro plantea la excepción positiva, como se sanciona en el final feliz de la obra.

Precisamente la excepcionalidad está resaltada en el propio título de la obra, la utilización del sobrenombre de Fénix para designar a la protagonista, es muy

---

Pero, ¿qué ingenios se igualan
al de mujeres? ¿Qué enredos,
ni quién como ellas los traza?
(vv. 3265-3269)

13. Bravo Villasante, *op. cit.* pp 100-103.

14. *Ibidem* p. 74, aunque la autora desarrolla el tema a lo largo de todo el libro.

expresiva, aunque no estoy de acuerdo con la interpretación de Bryon P. Palls[15]; en su análisis sobre este título habla de una alusión al carácter hermafrodita y ambiguo de la protagonista, contenido en este término; creo que no hay que recurrir a ese tipo de interpretaciones más o menos simbólicas, cuando el propio texto es bastante claro y nos remite al sentido que el mito divulgado tenía en la época, tanto en la tradición literaria como en la vida real, en donde significaba aquello tan excelente que era único en su propio género y, por lo tanto, al ser doña Mencía una *Fénix*, lo mismo que Safo era un *milagro*[16], lo lógico es que tenga el artículo femenino al aplicarse a una mujer, lo mismo que Lope de Vega era el Fénix de los ingenios, con artículo masculino. Pero se mantiene, de todas maneras, una cierta confusión en este tipo de palabras que por razones fónicas cambian de género en el artículo, puesto que podemos sobreentender que la alocución completa sería el ave Fénix, que exige un artículo masculino y de aquí la alternancia de género masculino o femenino.

Hemos indicado que el paralelo con Safo se establece para definir las grandes cualidades de doña Mencía y dentro de esas cualidades se resaltan, con alusión al mito, las intelectuales, ingenio, gracia y valentía. Siendo esta su significación fundamental, ya que no actúa con otro sentido en la obra, nada más que en la jornada segunda en la escena del *disfraz de mujer* de doña Mencía, esta dice «esconde aquestos despojos, / pues con estos me renuevo» (vv. 1863-1864), en clara alusión a la metamorfosis del mito, pero, a la vez, con una valoración negativa de la vestidura masculina, que es los despojos, puesto que la renovación, es decir la nueva vida, es la recuperación de su condición de mujer. Y estos dos rasgos el carácter único, el sentido principal, y, el sentido secundario, la renovación, aparecen en otras ocasiones en Mira asociados a la mujer, sin ningún sentido de ambigüedad sexual[17].

15. *Op. cit. supra.*

16. Cuando Garcerán describe a doña Mencía, después de ensalzar su belleza, honestidad y riqueza, señala que además el cielo le había concedido otras cualidades: «Tanto, que, por su excelencia, / como a otra Safos un tiempo / la llamó el milagro Grecia / la Fénix de Salamanca / llamaban todos a esta.» (vv. 964-969).

17. En *La confusión de Hungría* el príncipe Ausonio compara a su amada Fenisa con el ave Fénix en dos ocasiones, primero ensalza su carácter único (vv. 61-62) y, más adelante, cuando la cree muerta dice «el Fénix tiene costumbre / cuando se quiere morir / de echarse vivo en la lumbre, / mas otro vuelve a salir / de su ceniza a la cumbre / que Fenisa ya ha deshecho, / de mi fuego y su ceniza / otro Fénix o Fenisa / admirablemente ha hecho. (vv. 41-50).

Muy relacionada con la *mujer varonil* está el recurso del disfraz de la mujer vestida de hombre, pero pienso que no se debe confundir un rasgo con el otro, ya que no son la misma cosa ni tienen la misma función dramática. Es casi un lugar común de la crítica el analizar esta presencia de la mujer vestida de hombre en el teatro barroco, lo que ha llevado a Meelvina Mackendric a considerar que está agotado[18], no es mi intención centrarme en este tema, pero sí me gustaría puntualizar la función que yo creo que presenta este rasgo en la obra que estamos analizando y con ello señalar cómo, a veces, un exceso de generalización nos puede llevar a conclusiones un tanto rebuscadas y cogidas por los pelos, lo que podría extrapolarse a otras obras del teatro áureo.

Partiendo del análisis de Romera Navarro[19], hay que reconocer una tendencia de moda y hábitos dramáticos que hacen especialmente atractivas estas escenas con mujeres disfrazadas de hombre, esto no invalida que el disfraz tenga una función expresiva dentro de la economía de la obra, es decir, que venga *exigido por el guión*. Pero también es cierto, que en esa funcionalidad, caben muchas significaciones y matices de unos personajes a otros, ciñéndonos a doña Mencía y Leonor, aunque pienso que se podría extender a otros muchos personajes, el disfraz no nos lleva a una visión del mundo al revés, tipo inversión carnavalesca, ni capto tendencia al travestismo en los personajes y su presentación.

Tanto en el disfraz, como en el travestismo, el objetivo del personaje es el hecho de disfrazarse en sí mismo, como juego o como protesta, diríamos que el disfraz se elige libremente y acaba en sí mismo, la reintegración se produce cuando finaliza el juego y se impone la normalidad; mientras que el disfraz en doña Mencía es un mero instrumento para alcanzar otros fines, le da libertad para moverse sin correr riesgos, le permite infiltrarse en un mundo masculino para modificar su situación, algo que desde su estrado no le era permitido, y finaliza cuando alcanza sus objetivos, no antes, dejando el traje sin ningún tipo de consecuencias ni significaciones.

Diríamos que es un recurso para dar verosimilitud a la acción de los personajes, aunque ello provoca algunas situaciones inverosímiles. En la primera escena de la jornada primera, doña Mencía y Leonor, vestidas de don Carlos y Jaramillo, plantean precisamente el tema del disfraz y el alcance que tiene, no

18. *Woman and Society in the Spanish Drama of the Golden Age: A study of the mujer varonil* (Cambridge University Press, 1974), p. XI.

19. *Op. cit. supra.*

puede tapar rasgos fundamentalmente femeninos y también les preocupa la significación de su transgresión desde un punto de vista social, en ningún momento se le da otro significado, ni siquiera en la escena en que Alejandra alaba los encantos de don Carlos, momento en el que la disfrazada sitúa las cosas en su lugar, «Esto para ti no es / de gusto ni de provecho.» (vv. 1861-1862).

En cuanto a un elemento añadido, el situar el disfraz en la órbita eclesiástica, se explica más que por ambigüedad sexual, por un rasgo más del ingenio de la protagonista, el hábito de la Orden de San Juan puede hacer desaparecer recelos y evitar situaciones embarazosas a la vez que, como señala Romera Navarro, suaviza la vestidura masculina al ser un hábito largo, que era una de las exigencias de los censores para permitir la presencia de mujeres vestidas de hombre en la escena[20].

Lo que si ocurre dentro de la obra es que los personajes, si saben el ocultamiento, pueden tener una reacción lúdica y carnavalesca, como espectadores de una escena disparatada y cómica; pero esto sólo ocurre cuando estos personajes se desligan de los objetivos del disfraz, es lo que ocurre con el aparente disfraz de don Carlos en doña Mencía, el engaño, que parece sólo afectar a don Juan, es motivo de regocijo para los otros personajes, que desconocen que a su vez están siendo engañados, es una situación pasajera que Mencía utiliza para alcanzar sus objetivos primordiales, convencer a don Juan, por lo que para ella la diversión es una situación totalmente secundaria.

El disfraz, pues, se inscribe en el recurso genérico de la mujer que busca conseguir sus objetivos con engaños. Si como *mujer varonil* reivindica su derecho a ser sujeto agente, como disfrazada de hombre ocupa el papel de este, para utilizarlo en su provecho. Se trata de engañar con fines lícitos, por lo que tiene asegurados el perdón y la justificación para utilizar el vestido de hombre; en primer lugar por estar obligada por el amor, en segundo lugar por su condición de mujer que no le permite tomar la iniciativa si no es bajo la apariencia masculina, «que burlas y más de damas, / podéis tener por favores».

20. Romera Navarro resalta y cita la Real Orden de 1 de enero de 1653: «que si huviese de ser preciso para la representación que hagan estos papeles, sea con traje tan ajustado y modesto que de ninguna manera se les descubran las piernas ni los pies, sino que esto esté siempre cubierto con los vestidos o trajes que ordinariamente usan, o con alguna sotana de manera que sólo se diferencie el traje de la cintura arriba». (*op. cit.* p. 272). Pienso que esta explicación es más lógica de la que da Palls, (*op. cit.* p. 62) basada en la oposición de colores, blanco y negro, del hábito y en su ambigüedad sexual.

(vv. 3361-3362), dice Garcerán al final de la obra, como una justificación global de todo lo ocurrido.

Una vez que hemos analizado los elementos que estructuran la obra, tanto en cuanto a su relación con el contexto social, como en su desarrollo y función dentro del texto literario, nos podemos preguntar en quá línea de pensamiento en torno a la mujer se sitúa este texto y por lo tanto su autor, y qué tipos de discursos son los más operativos en él.

Son muchas las voces que en la época se levantan para plantear o denunciar, según el caso, que el matrimonio contrariando la voluntad de la mujer no puede ser más que una fuente de conflictos cuando no de pecado. Aunque, como dice M. Vigil, «la mayoría de los moralistas, incluido Vives, después de afirmar que las mujeres no deben intervenir en la cuestión de la elección de sus maridos, suelen decir que no se las puede obligar a casarse con quien no quieren. Pero esto lo manifiestan en un contexto tal, que sólo cabe deducir que los padres no las deben llevar encadenadas al altar, aunque pueden presionarlas e influirlas con toda clase de manejos hasta que den el sí»[21].

Si los varones, jefes de familia deben de intervenir en el matrimonio de las mujeres que dependen de ellos, esto no se debe hacer a sus espaldas, ni con una elección desigual. La seguridad de que la unión deseada llegue a buen término, depende del *gusto* de los contrayentes, puesto que la elección en el caso del hombre suele ser más libre, a pesar de que intervengan los intereses familiares, el mayor énfasis se pone en la situación de la mujer a la que debe consultarse en cualquier caso, pero sobre todo con respecto a un matrimonio desigual en el que la mujer lleva la peor parte, hay bastantes avisos a los padres para que no casen a las hijas por interés, sin mirar la adecuación de la pareja. Así no nos debe extrañar que, en distintos momentos de la obra, aparezca el dicho popular comentando esa situación y apoyando, al universalizar el juicio, su mensaje:

Dª ALEJANDRA
Casasme y el yugo pones
dos novillos desiguales;
mal las partes principales
del matrimonio compones.
(vv. 1621-1625)

21. *Op. cit.*, p. 82.

Estas palabras de Alejandra, con claro sentido de dicho popular, son reforzadas con los comentarios del sastre y el platero, que le llevan unos encargos:

VILLENA
Casar viejos cortesanos
con mozas, triste jornada.
[...]
No prometen buenos fines
bodas con tan poco gusto.
(vv. 1733-1734, 1757-1758)

Para culminar todas estas opiniones, en la tirada de versos en la que Garcerán reprocha la irracionalidad del papel que ha asumido don Beltrán:

GARCERÁN
Y de vos, señor, me espanto
que, consultando al espejo,
no echéis de ver que han pasado
por vos ya sesenta inviernos;
y es vergüenza que se diga
que un hombre de canas lleno
ande acuchillando esquinas
cuando ha de darnos consejos.
(vv. 1271-1278)

Es en los medios eclesiásticos donde se desarrolla más plenamente este pensamiento, la *perfecta casada*, sometida, recatada y laboriosa tiene que salir de la doncella que acepta el matrimonio con gusto y libremente. Esto no quiere decir que la Iglesia propugne una total libertad de la mujer para elegir, sino que estamos frente a un proceso racionalizador y armonizador, los padres o sus sustitutos, deben buscar una unión equilibrada que es en la que se producirá una buena relación, la mujer a su vez debe de procurar que su gusto sea armonizable con los intereses de su grupo social. Queda así, pues, racionalizado el proceso dentro de un posibilismo pragmático, sustentado desde otros muchos

ángulos, como es la condena de la violencia física en los casos de honra, tanto por parte de los padres en la doncella, como el marido en la casada.

> Si hubo una flaqueza en vuestra casa, por qué la quereis sacar a la plaza? ...¿Qué habeis de ganar en vengaros?¿Qué habeis de sacar en andar huidos de tierra en tierra, a sombra de tejados, y a manos de jueces, y a tiranía de alguaciles, cobrando por enemigos a todos sus parientes? Perdonad, perdonad, porque Dios os perdone, y se acabará todo con mucha honra y si no, perderéis el honor y la vida...[22].

Parece que es en esta posición más *liberal* donde se sitúa Mira de Amescua las dos ocasiones en las que aparece la violencia en la obra como salida para los conflictos de honra, desembocan en una situación cómica que la valora como desmesurada, don Juan saca una daga para herir a su hermana cuando le regaña, pero es interrumpido por un criado y, después, será la misma Alejandra la que le dirá «Más daguitas no». Y frente al duelo primero doña Mencía, vestida de don Carlos, avisa que el duelo más que una solución es divulgar más el caso y, en consecuencia, producir una mayor deshonra; posteriormente, en pleno duelo, es doña Alejandra la que recrimina esa violencia, precisamente en nombre de su honra, porque convierten lo que es una sospecha en un hecho consumado. Junto a esto hay que recordar las palabras de Garcerán, citadas anteriormente, que reprochan al pretendiente viejo el entregarse a la violencia en vez de dar consejos pacificadores. Tanto en la elección amorosa, como en el desarrollo de las situaciones, vemos que las mujeres de Mira más que víctimas de su desorden y confusión, propios de su condición de mujer, son ingeniosas, es decir, inteligentes. En doña Mencía se igualan el ingenio y la hermosura, y esto le lleva a ver más claro que los hombres, que debían protegerla, cuál es su bien.

De esta forma Mira nos ofrece otra muestra de su talante medido y conciliador, al acogerse a la norma pragmática tan de la época, *del mal el menor*, presente en todos los niveles educativos; allí donde las instancias superiores, autoridad masculina, fallan es permisible la iniciativa femenina,

22. Alonso Andrade, *Libro de la guía de la virtud y de la imitación de nuestra Señora. Tercera parte, en que se trata de su vida y de los heroicos ejemplos que dió a los fieles de virtud; y en particular a los casados y viudos, desde su desposorio con el glorioso San Josef, hasta su dichoso tránsito al cielo.* En Madrid, por Diego Díaz de la Carrera, 1646, p. 155. Citado por M. Vigil, *op. cit.*, p. 150.

siempre que sea discreta y excepcional, ni con todas las mujeres, ni en todas las ocasiones se puede permitir esta conducta, tiene que haber una mujer especial, una Fénix, y una situación límite que haga peligrar la honra, pero que al solucionarse reintegra a la mujer a su estado normal, es decir, sometida al varón.

Esa misma flexibilidad moral muestra nuestro autor en otros aspectos de la conducta femenina, vestidos, costumbres, relaciones, tienen que tener un cierto grado de permisividad, ya que, si no, tanto rigor termina rompiendo la cuerda y produciendo un mal mayor.

Sabemos poco del clérigo Mira de Amescua, los pocos rasgos que nos han quedado son los recogidos en sus contenciosos en el cabildo de Guadix, ya que en el expediente de limpieza de sangre, para acceder al arcedianato, sólo tenemos datos biográficos que nos traslucen poco de su personalidad, tampoco los amigos literarios nos dejan testimonios muy expresivos. Por las discusiones con el cabildo, se puede sacar la conclusión de que estamos ante un hombre malhumorado e irascible[23], sin embargo en esta obra podemos decir que se trata de lo contrario, ni violencia ni rigor para las mujeres, sino un buen acuerdo. Quizás esa ecuanimidad le viniera a Mira de la reflexión sobre la situación anómala de su madre, o bien de su educación entre mujeres solteras, sus dos tías paternas, sin olvidar, como hemos intentado mostrar, el acuerdo con corrientes posibilistas y pragmáticas de la Iglesia, que intentaban suavizar la situación de la mujer en la época.

Podríamos decir, con palabras de Alejandra, que en esta obra Mira muestra su *gracia para predicar*, pues la obra es un buen alegato para el mover voluntades que aparecía como una de las misiones del teatro en la época, pero a la vez, aunque las situaciones de la trama argumental nos plantean su carácter inverosímil, en el lenguaje y en los caracteres, así como en el fondo se trata de un acercamiento bastante fundado a la realidad de la época, en lo que quizás radique la vigencia y frescura de esta pieza, una de las comedias de enredo más logradas de nuestro teatro áureo.

23. A. Valbuena Prat, *op. cit.*