

El ventanear y otras prácticas de galanteo en el teatro de Mira de Amescua¹

Antonio Muñoz Palomares
Aula-Biblioteca Mira de Amescua

Los educadores y moralistas solían prescribir para las muchachas de la Edad Moderna una educación que se ajustara a una vida recogida, casi claustral; de ahí que recomienden a los padres que guarden a sus hijas con gran vigilancia pues de lo contrario corrían graves peligros. Por ello Juan de la Cerda (*Libro intitulado vida política de todos los estados de mujeres*) pide «cerrar a cal y canto todas las puertas, todas las portillas, por donde le puede venir algún peligro», así como no permitirles asomarse a la ventana y charlar con los que pasan por la calle. Tampoco Alonso de Andrade (*Libro de la guía de la virtud y de la imitación de Nuestra Señora. Primera parte: para todos los estados*) es partidario de que las jóvenes se asomen a la calle ni salgan de casa «si no es por inexcusable y forzosísima causa». Y Juan de Soto (*Obligaciones de todos los estados y oficios con los remedios y consejos más eficaces para la salud espiritual y general reformation de las costumbres*), para aquellas un tanto desvergonzadas, recomienda «doblalle las guardas, acortalle los pasos, echarla grillos, quitarla ocasiones para que no se pierda»². También se lamenta Luque Fa-

¹ Para las comedias mencionadas en este trabajo usamos las siguientes abreviaturas: *AdveBC* (*Adversa fortuna de don Bernardo de Cabrera*); *AmlnM* (*Amor, ingenio y mujer*); *AdultV* (*La adúltera virtuosa*); *AmpHo* (*El amparo de los hombres*); *ArpDav* (*El arpa de David*); *CarbFr* (*Carboneros de Francia y Reina Sevilla*); *CasTah* (*Casa del tahúr*); *CautCC* (*Cautela contra cautela*); *ClavJa* (*El clavo de Jael*); *CondAl* (*El conde Alarcos*); *CuatMA* (*Cuatro milagros de amor*); *ExamRe* (*Examinarse de rey*); *FénSal* (*La Fénix de Salamanca*); *LoQPSO* (*Lo que puede una sospecha*); *MárMad* (*El mártir de Madrid*); *NburMu* (*No hay burlas con las mujeres*); *NoHDiD* (*No hay dicha ni desdicha hasta la muerte*); *PrimCF* (*El primer conde de Flandes*); *ProdVa* (*Los prodigios de la vara*); *PrósBC* (*Próspera fortuna de don Bernardo de Cabrera*); *TerSMi* (*La tercera de sí misma*); *VenFea* (*La ventura de la fea*); *PedroT* (*Pedro Telonario*).

² Véase Mariló Vigil, *La vida de las mujeres en los siglos XVI y XVII*, Madrid, Siglo XXI, 1994, p. 21.

jardo de la liviandad y soltura con que se mueven las mujeres de su tiempo, y echa de menos el recatamiento y virtud de las doncellas de antaño: «¿Adónde está el encogimiento honestísimo que tenían las doncellas, arrinconadas hasta el día de su desposorio, cuando apenas tenían noticias de ellas sus cercanos deudos?»³.

Incluso el mismo Vives, más comprensivo, defiende la soledad y el retraimiento de las mujeres: «que la doncella nunca salga de casa, o si lo hace, que lo haga de tarde en tarde», y, naturalmente, siempre en compañía de su madre, ama o dueña (recuérdese que sus consejos van dirigidos a las damas acomodadas). Comprende, sin embargo, que tener a la joven siempre encerrada es como tenerla en prisión y esto tampoco es aconsejable; por eso le permite que salga alguna vez fuera de su casa, aunque verdaderamente espaciando las salidas «tan tarde como fuere posible». Pero, aún así, por los peligros que corre su honra, «cuánto mejor sería estarse la doncella segura y guarida en su casa, que no ponerse al coso ni parar tantos juicios»⁴.

Este modelo de mujer difundido por los predicadores y deseado por la inmensa mayoría de los varones suele aparecer, cómo no, en la comedia⁵, en que la reclusión tiene mucho que ver con el concepto de honor de la época, aunque enclaustramiento y honra no sean necesariamente equivalentes. Las muchas horas de encierro las solían pasar las jóvenes acomodadas en sus estrados o estancias íntimas a las que sólo podían acceder los criados y los amigos más cercanos; pero, de vez en cuando, se infiltraba algún amante, como el conde Horacio de la comedia la *FénSal* al que Ale-

³ Francisco de Luque Fajardo, *Desengaño contra la ociosidad y los juegos* (1603), en AA.VV., *Textos para la historia de las mujeres en España*, Cátedra, Madrid, 1994, p. 234.

⁴ Juan Luis Vives, *Instrucción de la mujer cristiana*, traducción de Juan Justiniano. Revisión y anotación de E. T. Howe, Editores Fundación Universitaria Española, Universidad Pontificia de Salamanca, 1995, pp. 137 y 138.

⁵ En alguna ocasión, un caballero llega a exclamar que «la espada y la mujer / no deben salir de casa, / si honradas no han de volver» (*AdveBC*, vv. 463-465); y un padre se siente satisfecho de haber dado a su hijo una mujer «tan hermosa como honesta. / Dicen que su fama crece / por encerrada y por bella; / y bien la fama merece» (*MárMad*, vv. 366-373). Y en otra pieza, un duque le confiesa a su hermano: «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 le ha de espantar» (*TerSMi*, vv. 1112-1119). En modo alguno le complace que sea «de altiva naturaleza / y varonil gentileza» (*TerSMi*, vv. 1135-1136). Algún otro se lamenta de que la mujer ande libre y suelta por la calle («¿Las mujeres han de andar / por las calles desa suerte?»), y por eso le aconseja: «Vivir bien en vuestra casa / dando a los hombres ejemplo, / no salgáis si no es al templo...» (*Pedrot*, vv. 399 y ss.).

jaandra introduce en su cuarto para una mayor intimidad; su criado le advierte con cierta sutileza,

LEONARDO Si ha de ir la conversación
tan despacio, considera
que en esta sala primera⁶
no estáis bien.

ALEJANDRA Tienes razón.

HORACIO Eres, Leonardo, discreto.

ALEJANDRA En la pieza de mi estrado
nos entremos; ten cuidado.

(*FénSal*, vv. 2666-2672).

Pero este atrevimiento de las damas metiendo en sus dormitorios a los galanes era atentar contra las normas de conducta social, era romper el arquetipo que predicadores y moralistas trataban de inculcar, aunque no con demasiado éxito, pues observan con desesperación que sus modelos propuestos ya poco tienen que ver con la realidad, y se desesperan al comprobar la desenvoltura, el desparpajo y el coqueteo de tantas damas. Cuando Fray Hernando de Talavera, Juan de Pineda, Pedro de Luxán o el mismo Juan Luis Vives aconsejan tan insistentemente que no salgan de casa, que no se descubran a cada paso con el manto, que no miren a nadie y menos a los hombres, que no consientan en ser pellizcadas ni tocadas por varón alguno, que no se paren a hablar con los caballeros, y de ningún modo en secreto, es porque ellos encontraban peligrosa una práctica que debía de ser usual. Si para Reglá debió existir un tipo de mujer modesta, religiosa en extremo, que evitaba el contacto con el exterior huyendo del ruido de las calles⁷, y si para Bomli, basándose en la autoridad de los viajeros que recorrieron España en el siglo XVII, la mujer gozaba de una gran

⁶ En las dependencias íntimas de las damas se distinguían varios tipos de estrados: el dormitorio o estrado de «mero respeto»; la sala destinada a visitas o estrado «de cumplimiento», y la sala de tocador donde la dama solía recibir a los amigos más íntimos. Todos ellos, aposentos ricos y suntuosos. El destinado a visitas se solía dividir en dos partes separadas por una barandilla, una para las damas con cojines, y la otra para los varones con sillas o taburetes. Los hombres sólo podían acceder, en contadas ocasiones, a la sala de visitas y según unas normas de etiqueta; de no ser así eran duramente reprendidos por la dama: «¿Que no os cause mi presencia / respeto ni estimación? / Presumir tan porfiado / y soberbia tan extraña / fueran valor en campaña / y son locura en mi estrado. / Traed mejor aprendido / el estilo si volvéis / a mi cuarto» (*Examinarse de Rey*, vv. 461-469).

⁷ J. Reglá, «La época de los tres primeros Austrias» en *Historia de España y América*, Ed. Vicens Vives, Barcelona, 1971, pp. 230.

libertad de movimientos⁸, posiblemente la realidad de la vida estuviera en un término medio. Por un lado, encontramos aquel tipo de mujer acomodada que vive en el recogimiento del ámbito familiar o del convento y, por otro, aquella otra, más o menos emancipada, que busca su autonomía, independencia y libertad en las relaciones sociales y que sabe esquivar los estrechos límites de la moral tradicional. Pero esta mayor libertad, según palabras de M. McKendrick «was license rather than freedom» y concernía sobre todo a aquellas mujeres que podían permitírselo, a saber, las aventureras, que no tenían nada que perder, y las nobles o aristócratas cuya reputación estaba por encima de los posibles ataques que pudieran recibir. Pero la gran masa de mujeres respetables llevaron una vida algo más restringida que hasta entonces: «undoubtedly –dice McKendrick– there was the odd rebellion against what seemed the over-anxious strictures of reactionary parents or husbands»; pero, en general, comenta, estas restricciones no fueron impuestas a las mujeres por la fuerza bruta del egoísmo masculino⁹.

Aunque el teatro, lo mismo que las doctrinas sermonarias de teólogos y moralistas, propone modelos ideales, según unos estereotipos, también ofrece un discurso que permite miles de aperturas. Las mujeres aquí pueden encontrar sus propios caminos de fuga incluso en medio de tantas normas y doctrinas edificantes. La escena teatral propone espacios de libertad o, al menos, ofrece medios para que las mujeres se apropien de los roles y de las funciones que el discurso literario tiene la intención de imponer. No olvidemos que el teatro del XVII cumple distintos cometidos, entre ellos los de jugar y hacer jugar a los espectadores: la comedia presenta caminos y lugares inesperados, ambivalencias y ambigüedades, miedos y encantos, muros y puertas por donde huir..., todo ello, como señalan Arlette Farge y Natalie Zemon Davis, en un «marco de indefinición como para poder desaparecer en él o en él asumirse»¹⁰.

Mujeres virtuosas y recatadas las encontramos, claro está, en la obra de Mira de Amescua; pero también las que aspiran ampliar el estrecho ámbito de la casa y salen de paseo, tratan con varones, hacen visitas o les gusta asomarse a la ventana, ese espacio

⁸ P. W. Bomli, *La femme dans l'Espagne du Siècle d'Or*, La Haya, Martinus Nijhoff, 1950, p. 20.

⁹ Melveena McKendrick, *Woman and society in the Spanish drama of the Golden Age. A study of the mujer varonil*, Cambridge University Press, 1974, p. 35.

¹⁰ George Duby y Michelle Perrot, (dir.) *Historia de las mujeres. 3 Del Renacimiento a la Edad Moderna*, Taurus, Grupo Santillana Ediciones, Madrid, 2000, p. 281.

por donde las damas bellas
ostentando su alegría,
se muestran cual a porfía
en la noche las estrellas.

(*AmInMu*, vv. 13-16).

Luque Fajardo sigue abominando de estas y otras costumbres de las mujeres que consideraba inconvenientes: «¿Dónde la llaneza, encerramiento y virtudes de las mujeres cuando no era gallardía como ahora hacer ventana con desenvoltura? Ahora, empero, todo es burlería, manto al hombre, frecuencia de visitas; no hay recato; saben tanto del mundo que espantan a quien las oye»¹¹. Y Juan de Espinosa habla también de la «mujer ventanera»¹², lo mismo que en *La Pícaro Justina*, el «mirar ventanas» está relacionado con los enamorados; y en *Teresa de Manzanares* encontramos a una joven que hace ventana con tres galanes. *Ventanear* es el vocablo utilizado por Liñán y Verdugo para hacer alusión a una condenable libertad que usan muchas mujeres del tiempo. Y el sarcástico Quevedo menciona uno de los «defectillos» de la mujer, a saber, «que se ponga a la ventana y sea tentada de hablar y responder», y se vale del cultismo *ventanera* para referirse a estas damas que se exhiben ante los demás¹³. Fray Luis de León la recrimina como una actividad condenable, pues una mujer que no se dedica a sus oficios, es normal que «dé en ser ventanera, visitadora, callejera, amiga de fiestas, enemiga de su rincón..., parlera y chismosa»¹⁴.

Es curioso señalar cómo la apertura de los edificios modernos al exterior, a través de las ventanas, que sin duda fue consecuencia del desarrollo de la arquitectura urbana, sin embargo se achaque a esta licencia femenina. Pedro Mexía nos da cuenta de la construcción en Sevilla de casas y edificios con ventanas y rejas, pues, dice, «todos labran ya a la calle y, de diez años a esta parte, se han hecho más ventanas y rejas a ella que en los treinta de antes»¹⁵. Y en las *Relaciones de los pueblos de España* se alude a que

¹¹ Francisco de Luque Fajardo, *Desengaño contra la ociosidad y los juegos*, en *Textos para la historia de las mujeres en España*, cit. p. 235.

¹² Juan de Espinosa, *Diálogo en laude de las mujeres*, edic. de A. González Simón, Col. de Antiguos Libros Hispánicos, Madrid, 1946, p. 250.

¹³ Francisco de Quevedo, «Vida de la Corte y Capitulaciones matrimoniales», en *Prosa festiva completa*, edición de C. C. García-Valdés, Cátedra, Madrid, 1993, pp. 246 y 254.

¹⁴ Fray Luis de León, *La perfecta casada*, edic. de Javier San José Lera, Col. Austral, Espasa Calpe, Madrid, 13ª edic. 1992, p. 128.

¹⁵ Pedro Mexía, *Diálogos*, Diálogo primero, Bibliotecas Populares Cervantes, Compañía Ibero-Americana de Publicaciones, Librería Fernando Fe, Madrid, p. 11.

los nuevos edificios que se construían en algunos pueblos también se abrían al exterior¹⁶. Las ventanas se convirtieron, así, en un escaparate para que las jóvenes aparecieran resplandecientes con toda su hermosura:

De sus ojos la luz el sol recibe,
estas ventanas son su bello oriente.
(*AmpHo*, vv.467-468).

La joven Alejandra, indócil ante unas normas que no le agradan y que le vienen impuestas por la autoridad de su hermano, que teóricamente tiene que velar por su honra y que en la práctica no parece darse mucha cuenta de la realidad («nadie, don Beltrán, festeja / su calle ni su ventana», le dice al viejo pretendiente intentando calmar sus celos), la joven, decimos, se deleita en salir a la ventana, curiosear y comentar lo que sucede en la calle. Desde allí, la dama, acompañada de su sirviente, contempla la presencia de otra joven con su criada, disfrazadas ambas de varón, y hablan de la gallardía y apostura del ficticio joven:

LEONARDO	Mi señora ¿no es gallardo don Carlos, nuestro vecino?
LEONOR	Que nos miran imagino.
ALEJANDRA	Tienes buen gusto, Leonardo, ¡qué bien pisa y qué airoso! ¡qué bien hecho es, qué galán!
LEONOR	Señora, mirando están.
D ^a . MENCÍA	Calla, y miren.
ALEJANDRA	¡Qué gracioso!
LEONOR	[...]Repara que te miran.
ALEJANDRA	Gentil cara.
LEONOR	Háblale, que estás grosero.

(*FénSal*, vv.105-116).

Y sostiene con él un sabroso diálogo lleno de «argentería», que termina de esta manera:

ALEJANDRA	Deseo con más espacio,
-----------	------------------------

¹⁶ Véase J. A. Maravall, «La estimación de la casa propia en el Renacimiento», en *Estudios de Historia del pensamiento español. Serie segunda. La época del Renacimiento*, Madrid, 1984.

asistencia en la ventana.

(*LoQPSo*, vv. 573-578).

Habla entonces con la joven creyendo ésta que era Carlos, que había vuelto. Al presentarse el caballero y ver a su dama hablando con otro sospecha del engaño; se acerca a oír la conversación, e Isabel, que no sabe la identidad del nuevo contertulio, temiendo por don Carlos, da voces, lo que hace que salga el padre con la espada para averiguar quiénes son los que riñen a su puerta. Los dos rivales se retiran sin que el progenitor llegue a conocer sus identidades.

De la misma manera, encontramos, entre otras muchas situaciones, a otro personaje, Pedro, que por problemas con la justicia, tiene que huir a Valencia con la recomendación de su hermano; allí vive su prometida que le daría cobijo. Acompañado del criado llegan a la casa de Clemencia y se encuentran con la visita de un galán que, previamente, ha convencido a la dama para que se case con él. Pedro, que quiere aprovecharse de la situación en que ha caído la joven, confundiéndolo con su hermano, manda al criado que vigile a don Juan por si éste llega a visitar a la muchacha de noche. El lugar de encuentro debía ser la ventana; así lo atestigua la pregunta del celoso joven «¿Ha llegado a la ventana / alguno a hablar?» (*MárMad*, vv. 714-715).

La ventana, pues, debió de ser un lugar de encuentro de los amantes en la vida real; la comedia lo único que hace es dar testimonio de esa realidad: «la noche se sigue al día / y mi casa tiene reja»¹⁷, le insinúa una dama a su amante, que se queja del desdén con que lo trata. Y otro galán recibe la misma invitación por parte de su amada:

En el papel escribía
que el retrato le enviase,
y a la ventana aguardase
esta noche; que quería
verme. (*AmpHo*, vv. 445-449).

La reja y la oscuridad de la noche se convierten en el marco adecuado para los momentos más íntimos o para los requiebros más sabrosos; así un joven galán se identifica ante la dama como aquel que «adora / del sol injurias bellas, / quien sólo en dos estrellas / ve nacer el aurora, / quien al

¹⁷ *LoQPSo*, vv. 127-128.

sol ve dormido, / y sin venda el amor de vos vencido»¹⁸, imagen muy parecida a la de aquel otro para quien la dama es quien da luz a la vida: «sin vos no vive el día»; el amante tan sólo «sombra de tus rayos es»¹⁹. Pero también la dama se ve obligada a oír desde la ventana los reproches que el enamorado le hace a su indiferencia y olvido: «¡oh, nunca yo volviera / a los rayos del sol que me han cegado, / pues ya en tus ojos veo / que es imposible viva mi deseo! / En ellos he leído / lo que en el alma está sin agraviarlos; / borró mi nombre olvido»²⁰.

Igualmente, la noche y el balcón con la dama son los ingredientes para la serenata, como hace el pastor Fineo, en el *ClavJa*, que agasaja a su dama con deliciosas melodías, y como hace el mismo faraón enamorado de la hebrea María a la que intenta seducir con emotivas canciones:

Oye, cautiva hermosa,
 en quien ha puesto el cielo
 padrón a la belleza
 y envidia al oro mesmo.
 Escucha de un amante
 en tu belleza preso,
 rendido con desdenes
 y con donaires muerto,
 la fe más verdadera
 que han visto nuestros tiempos,
 pues desdeñado adora
 tu mismo pensamiento

(*ProdVa*, vv. 2500-2511).

La condesa d' Aulnoy habla de que no había noche sin que se dieran cuatrocientas o quinientas serenatas en todos los barrios de la villa de Madrid. Y no debían de costar mucho pues bastaba una guitarra y una voz ronca para despertar a la bella durmiente²¹. Pero debió de ser ya uso extendido que el galán contratara a un grupo de músicos para realizar este cometido, si hacemos caso de las palabras de un criado de la comedia:

Quisiera
 que alguno un cantar dijera,

¹⁸ *LoQPSO*, vv. 466-471.

¹⁹ *CautCC*, BAE, n° 5, p. 502b.

²⁰ *VenFea*, vv. 621-627.

²¹ Madame D'Aulnoy, *Viaje por España*, Círculo de Lectores, Barcelona, 2000, p. 346.

y se hiciese, porque así
 dijera que había sido
 requebrando a mi morena
 a costa de voz ajena
 que ya es uso introducido.

(*ClavJa*, vv. 771-777).

Se aprovecha también, lógicamente, la noche para los encuentros amorosos. Conforme pide el recato y el honor, las entrevistas suelen tener lugar al amparo de la oscuridad, lo que suele ocasionar en no pocas ocasiones equívocos, confusiones de identidades, sospechas de deshonor y hasta desafíos, como hemos referido antes (*LoQPSO*). Otras veces, el encuentro nocturno responde a la prudencia de la mujer que vela por su honra, sobre todo, si está enamorada de un hombre que no está a su altura social:

BALDUINO Pero bien será saber
 dónde he de veros.
 MARGARITA Aquí.
 BALDUINO ¿Cuándo?
 MARGARITA De noche.
 BALDUINO ¿Y de día?
 MARGARITA No podéis.
 BALDUINO ¿Por qué ocasión?
 MARGARITA Por gravedad.
 BALDUINO ¿Cuya?
 MARGARITA Mía.
 BALDUINO ¿Sois noble?
 MARGARITA Sí, en opinión.
 BALDUINO ¿Perderéis honra?
 MARGARITA Podría.
 BALDUINO ¿De sólo hablar?
 MARGARITA El hablar
 da a la lengua maldiciente
 ocasión de murmurar.

(*PrimCF*, vv. 1312-1321).

Haciendo ventana, las damas se mostraban más sueltas, desenfadadas y seguras, guarecidas por la celosía, y desde ella podían rechazar y hasta burlarse de aquellos caballeros a los que no deseaban:

LAURA Desde aquella celosía

en un caballo le vi,
 galán como el mismo sol
 con vestido cortesano...
 Volvió a mirar con cuidado
 la reja, puerta y balcón,
 propia señal de afición.
 GARAVIS ¡Ah, qué bien lo has encajado!
 ¡Adelante, pesia mí!
 JULIA ¿Con afición te miró?
 LAURA A la reja, que a mí no.
 JULIA ¿Pues qué pudo ver allí?
 LAURA Tú lo entenderás mejor.
 JULIA Si solamente a las rejas
 dice ese galán sus quejas,
 las rejas le den favor.

(*AmpHo*, vv. 1429-1446)

En palacio, por su parte, las damas son cortejadas en el terrero o terraza donde se citaban con sus enamorados, como expresa la joven Leonor:

Holgaré que don Bernardo
 me festeje en el terrero.

(*PrósBC*, vv. 453-454)

o la infanta Violante que anima a su caballero a galantearla: «Sirve, festeja, pasea / en el terrero aunque sea»²². Incluso el mismo rey desea cortejar a su dama en el mismo sitio:

Roguéle que esta noche regalase
 con sus razones dulces mis oídos
 desde alguna ventana. Respondióme
 que no. Pero, engañada mi esperanza,
 rondé el terrero hasta el alba rubia.

(*PrósBC*, vv. 1088-1092)

Desde allí las damas podían contemplar a los galanes de los que están enamoradas, hablar con ellos, prometerles regalos, hacer sus confesiones íntimas o expresarles sus preocupaciones amorosas,
Sale a otro balcón Violante

²² *PrósBC*, vv. 1025-1026.

Leonor quiere hacer ver a don Bernardo que la infanta no le conviene por ser alta señora y porque ella se inclina a un príncipe, lo que intentará probar mediante un engaño. Dice en un aparte:

Mentira ha sido muy grave,
mas porque el conde me quiera
hurtaré a la camarera
del caracol una llave.

(*PrósBC*, vv. 1795-1798).

En efecto, se hace con la llave del balcón al que se accede por una escalera de caracol; allí se disfraza de hombre y se dispone a poner en práctica su ardid, fingiendo ser el presunto príncipe que corteja a la infanta:

¡Qué enredos hace un amante,
mayormente si es mujer!
Una llave hurté del cuarto
de la infanta a Dorotea [...]
Gente he visto; él es sin duda.
¡Ce, señora! ¿Estáis ahí?
(*Aparte*) ¡Qué bien que le engaño así!
¡Ayúdame, noche oscura!

(*PrósBC*, vv. 1960-1969).

El juego del amor tiene sus propias tácticas; cuando una dama se enamora desea estar con su amante, pero no lo declara abiertamente por ser inconveniente a su honra; lo cita de noche ocultando su identidad para jugar al sí, pero se muestra indiferente y desdeñosa de día jugando al no; los favores que le concede secretamente se los niega en público, para no verse dañada en su estima y buena opinión. Y por esa misma razón aconseja al caballero que «no ame a ninguna dama / que favor público da, / pues vende su propia fama / y mal amaras podrá / quien a sí misma no se ama» (*PrimCF*, vv. 1330-1333). Es justo el proceder de la joven, que quiere conquistar al caballero del cual está enamorada, pero que debe guardar la compostura y las reglas del código social y moral. En ese *no* pero *sí*, el amante se siente confundido,

¿qué voz de serena impía
de noche me alegra y canta
para matarme de día?

(*PrimCF*, vv. 2120-2122),

pero porfiado:

Quítame el ver, el hablar,
 el pretender, el servir,
 el pedir, el confiar,
 que no me has de prohibir
 la libertad de amar.

(*PrimCF*, vv. 2093-2102)

y perseverante:

Tu desdén y tu rigor
 no me han de vencer, ingrata,
 que es como nardo mi amor
 que, mientras más se maltrata,
 da más fragancia y olor.

(*PrimCF*, vv. 2128-2132).

La mujer, que siempre es objeto de deseo del varón, quiere ser seducida y amada, pero formando parte de un mundo mágico, casi inmaterial, poblado de oculto misterio, cuyo encanto se pierde si se manifiesta abiertamente. Es un ingrediente más del ejercicio en las relaciones amorosas,

que esta condición tenemos
 las mujeres: deseamos
 que nos quieran y mostramos
 disgusto si lo sabemos.

(*PrósBC*, vv. 770-773).

Este modo de actuar afecta, naturalmente, más a las mujeres de clase noble, sujetas a unos principios y normas de etiqueta propias de palacio. Era frecuente entre las damas ser agasajadas o servidas por un caballero de noble estirpe. Para ellas, el cortejo era un motivo de vanagloria. Pero como los amores eran públicos, observa madame d' Aulnoy, era «preciso tener mucha galantería y mucho ingenio para intentarlos y para que una dama de palacio los acepte, porque son muy delicadas y no sienten como las otras»²⁴. He aquí la declaración de la infanta Margarita a Balduino:

que a cualquier mujer agrada

²⁴ Se sorprende la noble francesa de que los hombres casados puedan declararse amantes de una dama de palacio y hacer por ella todos los gastos y locuras posibles, sin que nadie haga la menor murmuración. Describe cómo los galanes, en el patio, y las damas en los balcones, ventanas o galerías, pasan las horas entregados a un lenguaje mudo de signos particulares, que sólo ellos entienden. Madame D'Aulnoy, *Viaje por España en 1679*, cit. p. 375.

saber cierto que es querida,
aunque de ser pretendida
la que es principal se enfada.

(*PimCF*, vv. 1255-1258),

confesión a la que no hay que quitar lo que de pura coquetería pueda encontrarse, algo típico de las damas de la comedia, que, por otro lado, está llena de convenciones y tópicos, aunque de convenciones y tópicos está llena también la realidad.

Cuando los amantes no pueden encontrarse y hablarse abiertamente por la rigidez de las normas sociales, se considera propio y normal el uso de cartas, el envío de «papeles» o billetes, en los que, por supuesto, no debe figurar el nombre de la dama para no poner en peligro su honra. Así lo advierte el capitán Valdivia a su hijo que le ha escrito un soneto a una joven y en cuyos últimos versos aparece escrito el nombre de la amada, «que yo sé que es indiscreto / aquel que nombra a su dama»²⁵. Pero, pese al reproche, el padre aprovecha el texto para enviárselo en su nombre a la muchacha de la que él también está enamorado. A partir de ahí la confusión trae consigo reacciones diversas que equivocan a los personajes y complican la intriga²⁶.

El envío del billete se convierte, pues, en la técnica usual de comunicación en la comedia de Mira de Amescua²⁷ y, en general, en todo el teatro áureo; en ocasiones se aprovecha para distorsionar la realidad, hacer reaccionar al personaje y rectificar su conducta, como sucede al protagonista de la *CasTah*. De él se valen todos los enamorados, incluido el mismo rey, aconsejado por sus validos:

BARÓN Pues, señor, escribe luego

²⁵ *VenFea*, vv. 71-72.

²⁶ El recurso de enviar secretamente un mensaje al enamorado es una convención dramática objeto de parodia por parte de Mira, puesta en boca de un criado quien, con un guiño, comenta: «mi amo contrito, / Lucía tan presurosa, / él suspenso, ella fogosa, / jornada con papelito...» (*NburMu*, vv.562-565). Igualmente hay una burla de aquellas situaciones en que se cambian las cartas: «Aún en comedias me enfada / ver dos papeles trocados» (*CautCC*, p. 514c). Para las alusiones al teatro dentro del teatro o al corral de comedias, véase John Cull, «Alusiones metadramáticas en las comedias de Mira de Amescua», en Roberto Castilla Pérez, y Miguel González Dengra, (eds.), *La teatralización de la historia en el Siglo de Oro español*, cit. pp. 147-165.

²⁷ Este procedimiento lo podemos encontrar, entre otras comedias, en *PrimCF* (vv. 1145-1159, 2135 y ss), *ExamRe* (vv. 919-921), *AmpHo* (vv. 632-636), *Lo QPSo* (vv. 1335-1336, 1347-1348), *AdveBC*, etc.

un papel con que podrás
 templar tu desasosiego.
 REY Y si tú el papel le das
 pondrás templanza en mi fuego
 CONDE [...]Señor,
 hoy he de dalle el papel,
 y colegiremos dél
 si es invencible su amor.
 Si a él responde, aunque enojada,
 es pedir que otro le des;
 que ésta entre las damas es
 una lección muy usada.

(*AdúlV*, vv. 666-670, 684-691).

Además de los intercambios de billetes, era frecuente entonces, por ejemplo, que las damas entregaran a sus galanes cintas de colores para que las lucieran y pudieran blasonar de amores²⁸, según recuerda Leonor:

como es uso de las cortes
 que en las fiestas y saraos
 sirvan a las damas nobles
 caballeros cortesanos,
 sirvióme a mí el almirante
 mostrándose apasionado,
 y poniendo mis colores
 en sus galas y penachos.

(*AdveBC*, vv. 1362-1369)

Normalmente son las damas las que dan estas cintas o listones a sus enamorados, pero, en algún caso, es el amante el que la ofrece a la joven como señal de identificación para poder reconocerla de día ya que se oculta de noche («que os colguéis del tocado / este listón encarnado / mañana»²⁹); pero, como era usual en el teatro, da ocasión al equívoco: en la cita convenida se presentan tres damas con la misma banda, lo que confunde al galán, que no es capaz de distinguir a su enamorada.

Los listones podían ser de diferentes colores, cada uno de los cuales estaba asociado a un símbolo del amor; el rojo se relacionaba con el amor apasionado; con él la joven hacía ver al galán sus intenciones y sentimien-

²⁸ *PrósBC*, por ejemplo, v. 2565.

²⁹ *PrimCF*, vv. 1349-1351.

tos, además de convertirse en un puro galanteo:

(Darle quisiera esta banda
pero la razón me manda
que más a mi honor acuda)...

Deja caer la banda

[...]Y también debéis notar
que ha sido galantear
todo aquesto.

(*ArpDav*, vv. 1229 y ss. 1246-1248)³⁰.

El color negro, por su parte, era signo de tristeza o presagio de infortunio. Doña Leonor manda a su criada traer «una banda de color» para entregársela a su enamorado al que espera esa noche en el balcón. Después de los requiebros amorosos oportunos y tópicos, cuando él se va a despedir, le pide una señal de su amor, y la dama, equivocadamente, le arroja una cinta negra en vez de la azul, símbolo de su alegría:

LEONOR ¡Ay! que la arrojé y es negra.
PORCELOS ¿Qué importa el negro color?
Ningún agujero me muestra:
que en el haber sido vuestra,
está, señora, el favor
 [...] Oh banda,
vuestro color no ha turbado
mi esperanza y mi alegría.

(*NoHDiD*, p. 54bc).

Instantes después iba a caer muerto a puñaladas a manos del mismo rey que lo cree un traidor. Otra práctica del cortejo amoroso era dejar caer la banda, o un guante³¹, por parte de la dama, como prueba evidente de correspondencia en el amor, lo que suponía para el caballero tener que responder con regalos. A esta ceremonia se abonan los nobles en la corte

³⁰ Puede verse también *CuatMA*, vv. 1712-1713, 2107-2109, 2253-2254.

³¹ Por ejemplo en *ExamRe*, vv. 440-445. En *AmpHo* la caída del guante da ocasión a los celos y a los desafíos entre los pretendientes: «al tomar agua bendita, / se cayó al descuido un guante, / y a un tiempo llegamos / entramos a levantarle. / Fue la porfía de suerte, / que, dividido en dos partes, / quedó partido el favor, / y los celos más pujantes. / Desafióme atrevido / y, sin que a ver aguardase / la misa el mancebo loco, / al campo se fue a esperarme» (vv. 205-216).

donde gastan casi una fortuna³²; lo hacen también los galanes de la ciudad que obsequian a sus damas con joyas o con prendas de vestir³³ y lo hacen los ricos hombres del campo, como el pastor Fineo que agasaja a Jael con una tienda de ricas maderas³⁴.

Así, pues, todos estos modos de galanteo y conquista eran manifestaciones concretas de la relación amorosa que debieron de apoyarse directamente en la realidad, según hace notar Díez Borque o podemos ver en los interesantes datos que nos ofrece Zabaleta³⁵. Es lógico pensar, pues, como dice Parker, que la comedia creada por Lope y sus contemporáneos no planteara el tema del amor en términos «filosóficos», sino en el contexto social y psicológico de aquellos hombres y mujeres que llenaban los corrales en la representación³⁶. Es de resaltar asimismo un aspecto que preocupó bastante a nuestros reyes del siglo XVII, si hacemos caso a unos documentos que se encuentran en el Archivo de Palacio³⁷, según los cuales nuestros monarcas manifestaron su inquietud por la relajación en que había caído la etiqueta palatina, especialmente la referida a la costumbre de los caba-

³² Refiere la condesa d'Aulnoy que los galanteadores de la aristocracia gastan enormes sumas de dinero para cortejar a las damas de palacio, «lugar que sólo se obtiene a fuerza de ingenio, de magnificencia y de fortuna». Estos caballeros, además, «necesitan saber expresarse bien en verso y en prosa, y hacerlo de manera que sus escritos revelen mérito y distinción; es indispensable moverse y hablar en la sociedad galante de palacio de otro modo que en los salones de la villa» (*Viaje por España en 1679*, cit. pp. 290-291).

³³ Véase *CasTah*, vv. 1050-1054, 1202-1207.

³⁴ *ClavJa*, v. 327.

³⁵ J. M. Díez Borque, *La sociedad española y los viajeros del siglo XVII*, SGEL, Madrid, 1975, pp. 85 y ss.; Juan de Zabaleta, *El día de fiesta por la mañana y por la tarde*, edición de Cristóbal Cuevas, Castalia, Madrid, 1983.

³⁶ Alexander A. Parker, *La filosofía del amor en la literatura española. 1480-1680*, Cátedra, Madrid, 1986, p. 158. Por su parte Melveena McKendrick se ha encargado de estudiar los aspectos sociales y psicológicos del amor en la comedia española del Siglo de Oro en su conocido libro *Woman and society in the Spanish Drama of the Golden Age. A Study of the mujer varonil*, Cambridge, University Press, 1974.

³⁷ La profesora Alicia López de José ha transcrito el legajo (A.G.P., leg. 698) en el que se encuentran esos cuatro documentos que llevan por título general *Galanteos*: uno es del año 1609, *Decretos de su Mag[esta]d para moderar los galanteos de Palacio*; dos más son del año 1638 y dicen: *Su Mag[esta]d en 9 de noviembre de 1638. Sobre el modo en que los cavalleros an de galantear a las Damas y entrar en Palacio y en el aposento de la Reina N[uest]ra S[e]ño[r]a*. El último es de 1649: *Galanteos y galanes. En razón de que los galanes handan descompuestos el día que las dam[as] salen fuera y que se remedie*. Véase «Sobre el modo en que los caballeros han de galantear a las damas y entrar en Palacio y en el aposento de la Reina», en Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal, (eds.), *La década de oro de la comedia española, 1630-1640. Actas de las XIX Jornadas de teatro clásico de Almagro*, Madrid, Universidad de Castilla La Mancha, 1997, pp. 213-228.

llos de acompañar a pie a las damas que iban en coche. Tal práctica fue juzgada por los monarcas como impropia e indecorosa, de modo que en 1611 el rey Felipe III firmó una pragmática reglamentando el uso de los carruajes como algo privativo de la nobleza. Con ella no sólo se pretendía conservar las formas caballerescas tradicionales sino que, al limitar el trato entre galanes y damas, se deseaba evitar supuestas conductas deshonestas. Y en esto tuvieron mucho que ver los confesores de palacio.

También su hijo, Felipe IV, manifestó la necesidad de que el galanteador hiciera pública ostentación del uso del caballo como símbolo visible de su calidad de noble, «deseando introducir alguna parte del lucimiento con que la nobleza solía tratarse en mi Corte». Por eso, dice, «he resuelto que de ninguna manera puedan entrar en Palacio, ni en el aposento de la Reina, ni acompañar [a] las damas los que no fueren a cavallo y tuvieren quatro cavallos en su cavalleriza»³⁸, exigencia que probablemente intentara eliminar la «picaresca» de muchos cortesanos que aducían carecer de cabalgadura para así acudir a pie a palacio, estar físicamente más cerca de las damas y gozar de momentos más íntimos que de otra manera no podrían si iban a caballo.

Así que la moda del coche en que los galanes iban a los estribos para galantear a las damas no sólo fue objeto de consideración por parte de nuestros reyes sino que también llegó a suscitar la ira y la mofa de muchos. Y la comedia, naturalmente da cuenta de estos usos, como podemos encontrar, por citar un solo caso³⁹, en *FénSal* en que la joven Alejandra sale a pasear por el Prado donde se encuentra con su amante, pero teme que la descubran su hermano y su prometido el viejo y gruñón don Beltrán, así que cuando los ve venir nos encontramos con que la dama es seguida por el conde y, de inmediato por su hermano y tío («aguijemos; que, por Dios, / que van juntos en el coche»⁴⁰), pero se topan con Garcerán que les estorba el camino; discuten y llegan a meter mano a las espadas. La situación se salva gracias a la intervención de doña Mencía que, por

³⁸ *Ibidem*, p. 224-225.

³⁹ Cervantes en su entremés de *El vizcaíno fingido* se hace eco de la pragmática de Felipe III en que regulaba el uso del coche. Al comienzo de la obra, Brígida llega «asustada y turbada» porque ha oído en la puerta de Guadalajara a «un pregonero, pregonando que quitaban los coches, y que las mujeres descubriesen los rostros por las calles», a lo que contesta la amiga Cristina diciendo: «yo creo, hermana, que debe de ser alguna reformation de los coches, que no es posible que los quiten de todo punto; y será cosa muy acertada, porque, según he oído decir, andaba muy de caída la caballería en España», edición de Eugenio Asensio, Castalia, Madrid, 1970, pp. 150-151.

⁴⁰ *FénSal*, vv. 663-664.

azar, pasaba por allí. Don Juan y su tío se retiran. Ya en casa, el hermano le reprende a la joven:

¿ Tú con el conde en un coche,
y a vista de tanta gente,
te paseas libremente,
y tan cerca de la noche?

(*FénSal*, vv. 1533-1536).

La desenvoltura de este tipo de jóvenes, cortejadas por los nobles, debió de ser reflejo de los modos que imperaban entre la gente de la Corte («por ti, Alejandra, por ti / anda la Corte revuelta»)⁴¹, de ahí que en la orden de 10 de agosto de 1649, su majestad el rey Felipe IV vuelva a incidir con muy parecidos términos en lo que ya enfatizara su padre:

Herresuelto que la relaxación y falta de decoro con que los galanes acompañan a las Damas [...] llega a ser tan grande que muchos, contra el estilo tan inbiolablemente observado en Palacio, vienen a pie [...]; y que, asimismo, en el terrero acostumbran estar a pie y en coches también, contra el estilo y decoro que en todos tiempos se ha guardado [...] En el terrero podrán [los galanes] pasearse a cavallo, sin pararse, como siempre se ha hecho, pero que de ninguna manera se han de permitir que estén a pie y en coche⁴².

Contrastan fuertemente las formas melindrosas y reprimidas de las damas de la ciudad y la corte con los modos abiertos y francos de los jóvenes del campo cuyos requiebros están inspirados en su entorno vital y tienen la aspereza propia de la vida que llevan. Ásperos son los gestos, por ejemplo, de Barruquel y Gila (*CarbFr*) que integran en su código amoroso los golpes («dos mojicones y aun tres / te daré». «Dame cuanto tú quisieres / como un favor que me des»), los insultos («sí lo haré, cara de lobo»; «ya te entiendo, bellacón», «qué bestia tan discreta»), o el abuso de la fuerza («las orejas, enemigo, / te he de arrancar con mis manos»). Pero ese comportamiento es engañoso: «Barruquel es socarrón; / piensa, tío, que te engañan: / y si de día se arañan, / cardas a la noche son»⁴³, dice el otro sobrino. Estas parejas rústicas responden a ese tipo de situaciones en que el vi-

⁴¹ *FénSal*, vv. 1677-1678.

⁴² Alicia López de José, «Sobre el modo en que los caballeros han de galantear a las damas y entrar en Palacio y en el aposento de la Reina», cit. p. 227.

⁴³ *CarbFr*, vv. 581 y ss; 609-612, 3366. Igualmente la pastora Gila amenaza a su prometido con hacerle mil arañazos, como expresión de esa galantería rústica de que hacen gala los campesinos de la comedia (*TerSMi*, v. 1298).

llano o no sabe demostrar lo que siente o suelta a su prometida una serie de banalidades prosaicas; su incapacidad para el lirismo amoroso es objeto de comicidad. La iconología animal suele ser la base de comparación con que los galanes requiebran y piropean los atributos y cualidades de la mujer: «unos me dicen lechuza, / otros me dicen culebra, / y con todos me emberrincho», dice Gila en *TerSMi*, a lo que responde el socarrón de Cosme: «¡Lindos resqueibros, por Dios! / ¿Lechuza y culebras sos?»⁴⁴. En otro momento, con ocasión de que su asno había caído entre abrojos y que Gila insta a Cosme a darle una paliza, el pastor contesta:

COSME	No quiero, que está otra burra en la niña de mis ojos.
GILA	¿Quién es?
COSME	Tu cara hermosa.
GILA	Buen resqueibro. ¿Estás sin tiento?
COSME	¿No dice que so jumento cuando digo alguna cosa? Pues azno so en el hablar, y tú has de ser mi mujer, o burra tienes de ser o no me puedo casar.

(*TerSMi*, vv. 820-829).

Señala Noel Salomon que la violencia, los mordiscos, los zarpazos, los puñetazos son manifestaciones primitivas de la galantería rústica, pruebas corrientes del amor, que aparecen como verdaderos tópicos, «esta puesta en escena o el relato de estos amores rústicos sin refinamiento alguno fue a menudo, para los dramaturgos de la comedia, una especie de fragmento prefabricado que insertaron como aplicando una receta infalible para provocar la risa»⁴⁵. Y a la hora de gobernar la casa, el rústico campesino no lo entiende de otra manera sino con la violencia; para Cosme todo se resuelve en mano dura y uso de la fuerza: «apañar un garrote; / y si mando y gruñe, luego / sacudirle el polvo bien»⁴⁶. Cosme termina por no casarse con ella por ser muy terca, porque anda «más que siete cabras» y gruñe «más que una puerca»; pero la pastora no se inquieta, «pues mala pascua os dé Dios, / y la primera que venga / ¿Falta quien amor me tenga / y más sabiendo

⁴⁴ *TerSMi*, vv. 1290-1294.

⁴⁵ Noel Salomon, *Lo villano en el teatro del Siglo de Oro*, Castalia, Madrid, 1985, pp. 39 y ss.; la cita en p. 44.

⁴⁶ *TerSMi*, vv. 882 y 885-887.

que vos? / ¿Qué zagal no me resquebra / quitada la galleneza?»⁴⁷.

En otra comedia, entre Gil y Bartola no hay muy buenas relaciones afectivas; los excesos verbales de la campesina le han llevado a confesar a la infanta el nacimiento y bautizo de una hija de doña Blanca y del conde Alarcos, del que está enamorada la hermana del rey. Pero arrepentida por el mal ocasionado, comenta: «Estaba, señora, loca. / Plegue al cielo que la boca / se me vuelva al colodrillo», lo que aprovecha el villano para decirle que esa era buena postura «por no besarte / si me casare contigo»⁴⁸. Es la única pareja que logra casarse, pero la infelicidad le viene al marido desde el primer día:

TIRSO	Gil, ¿a dónde vas?
GIAL	A ahorcarme.
TIRSO	¿Tal maldad quieres hacer?
GIL	¿No he de estar desesperado de tantos siglos casado?
RICARDO	¿Cuándo te casaste?
GIL	Ayer.

(*CondAl*, vv. 1286-1291).

El villano reconoce que su mujer es buena, porque si fuera mala su decisión de ahorcarse la hubiera tomado antes. Naturalmente, Gila le sigue la corriente y se asoma burlona a preguntarle si ya se balancea colgado del árbol. Pero no es este el mundo por el que nuestro dramaturgo sienta la mayor predilección. Mira prefiere los ambientes sofisticados, palaciegos y urbanos. El flirteo en las rejas, los paseos, la concurrencia a las iglesias⁴⁹, las serenatas, el envío de billetes encendidos o los requiebros ingeniosos y sutiles no son sino el aspecto agradable de la conquista amorosa, la fachada galante y divertida de la seducción que debió de tener parte de su fundamento en la realidad. Y si bien este juego galante no estuvo presente en la vida cotidiana de la mayoría de las mujeres que llenaban la cazuela, sí les ofreció la posibilidad de soñar, de compensar, aunque fuera momentáneamente, unas vidas que tal vez discurrieran entre el aburrimiento y el hastío, sin ninguna chispa de ilusión romántica.

⁴⁷ *TerSMi*, vv. 1284-1289.

⁴⁸ *CondAl*, vv. 242-244, 247-248.

⁴⁹ En *AmpHo* Federico relata su rivalidad con otro amante por conseguir el amor de una dama precisamente en una iglesia: «Entrando en el Domo a misa, / para mi desdicha, un martes, / nuestra dama, la seguimos / los solícitos amantes» (vv. 201-204).