¿Función escénica o disfunción social? Los personajes femeninos en *El primer Conde de Flandes*, de Mira de Amescua

Miguel Martínez Aguilar
I.B. «Santo Reino», Torredonjimeno (Jaén)

0. OBSERVACIONES PREVIAS

Pretender demostrar la importancia de los personajes femeninos en *El primer Conde de Flandes*, una de las comedias que contribuyó a prestigiar a Mira de Amescua en sus inicios teatrales[1], exige un acercamiento al tema desde dos perspectivas, por lo menos: la sociológica, siguiendo las investigaciones que la moderna historia social ha realizado, y la literaria, a fin de concretar la función dramática que presentan en la comedia que estudiamos. Así, enfrentar ambas perspectivas nos permitirá, sin duda, determinar las correspondencias y, sobre todo, las disfunciones existentes entre ellas, con lo que comprobaremos no sólo el peculiar manejo de la escena del accitano, sino también la *intención* de su teatro en tanto que representación de los comportamientos reales de una época (aunque sólo sea por medio de vías de escape) o en tanto que instrumento de (des)legitimación de la ideología monárquico-señorial.

De hecho, profundizar en este aspecto ayudará a comprender mejor cuáles son las funciones de esos personajes femeninos que en el escenario

1. Cfr. nuestra comunicación «En torno a la datación de *El primer Conde de Flandes*, de Mira de Amescua», en Granja, A.- Martínez Berbel, J.A. (Eds.), *Mira de Amescua en candelero. Actas del Congreso Internacional sobre Mira de Amescua y el teatro español del siglo XVII (Granada, 27-30 octubre de 1994)*, vol. I, Granada, Universidad, 1996, pp. 375-399. En ella sosteníamos que la comedia debía de estar compuesta entre 1602 y 1604. Hoy, sin embargo, nos atreveríamos a adelantar su redacción y situarla entre 1599 y 1602.

reflejan o se oponen a la realidad social, esto es, podremos identificar cómo se invierten y se transforman, al mismo tiempo que se reproducen, las condiciones de vida de las mujeres cuando son trasladadas al escenario. Y ello porque, de la misma forma que algunos dramaturgos tienden a representar la feminidad de acuerdo con el modelo social, la comedia áurea en general desarrolla personajes femeninos que rompen las reglas de conducta de determinación sexual y de subordinación total al gobierno del varón, y, si bien normalmente terminan sometiéndose a esas mismas reglas (porque quizá no cabía pensar una solución diferente), sólo lo suelen hacer después de salir triunfadoras en sus pretensiones, amorosas y/o de honra. Se ve, pues, a las mujeres obedecer, desafiar, burlar, ser vencidas o imponerse a convenciones y prácticas de un mundo de dominación masculina, aunque lo que nos interesa no es sólo la solución que el dramaturgo da al conflicto (que viene determinado por el horizonte de las expectativas del público), sino también la existencia misma del conflicto.

La doble perspectiva de la que hablamos demuestra que o bien la imagen con que se perciben los roles asignados a la mujer en la sociedad precapitalista del siglo XVII dista de corresponderse con la que a veces nos muestra el teatro (la *disfunción social* que mencionamos en el título), o bien su *función escénica* es algo más que una ficción algo alejada de la realidad cotidiana, a modo de ilusión falseadora, o, en última instancia, reflejo de las tensiones que a este respecto mostraba la sociedad. Porque, a partir de los datos que la literatura nos aporta desde finales del XVI, las relaciones hombre-mujer están siendo puestas en cuestión: las infidelidades, las relaciones extramatrimoniales, la desobediencia a las decisiones paternas, son temas habituales y de algunos de ellos se hace eco la obra que estudiamos.

1. LOS PERSONAJES FEMENINOS DE *EL PRIMER CONDE DE FLANDES*

El primer Conde de Flandes, comedia de base histórica y enredo palaciego, es una sucesión intrincada de ambiciones políticas por conseguir la dignidad imperial e intrigas pasionales, de amores apasionados que conducen a la locura y al desamor, de raptos que son fugas. En ella Mira de

Amescua ha creado dos personajes femeninos que, al transgredir las normas morales fijadas para las doncellas, encierran en su conducta una inequívoca reflexión sobre los derechos sociales de la mujer, por su plena conciencia del ser femenino[2]. Uno de ellos es la infanta Margarita, el personaje con el que más se identificaría el público (femenino), pues se caracteriza por un comportamiento *rebelde*, por su temeridad y audacia, frutos de un amor inherentemente noble, por comportarse como si fuera dueña de su vida o, al menos, capaz de decidir aspectos cruciales de la misma; el otro, su hermana, la infanta Alfreda, se define por una evidente conciencia de su derecho al honor personal al convertirse en 'vengadora' de los agravios de que es víctima[3], aunque ninguna de las dos lleve sus propuestas tan lejos como para

2. Se ha dicho que el teatro de Tirso es muestra de personajes femeninos de gran fortaleza; en realidad, ese es el modelo de mujer de casi toda la comedia española del Siglo de Oro y, obviamente, de la de Mira. José María Díez Borque (*Sociología de la comedia española del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1976, pp. 21-22 y 101) descarta que el teatro áureo sea un reflejo exacto de la vida real y de las costumbres morales y sostiene que el amor y el honor actúan como fuerzas generadoras de intrigas de acuerdo con una casuística reducida, pero definida por su *excepcionalidad* y a modo de mecanismo de compensación ante la injusticia con que se trata a las mujeres en la sociedad patriarcal (cfr. Bruce W. Wardropper, «La comedia española del Siglo de Oro», en Elder Olson, *Teoría de la comedia*, Barcelona, Ariel, 1978, p. 226); por su parte, Frédéric Serralta («El enredo y la comedia: deslinde preliminar», *Criticón*, 42, 1988, pp. 125-135) considera que el feminismo de la comedia es consecuencia de la mayor disponibilidad técnica que ofrece al dramaturgo, pues el predominio de lo femenino es reflejo o consecuencia de su inferioridad social: es más fácil para el dramaturgo atribuir iniciativas irresponsables a un ser irresponsable; en el extremo de esta línea argumental se sitúa James A. Parr («Tragedia y comedia en el siglo XVII español: antiguos y modernos», en J.M. Ruano de la Haza, *El mundo del teatro español en su Siglo de Oro: Ensayos dedicados a John E. Varey*, Otawa, Dovehouse Editions Canada, 1989, pp. 151-160), para quien la comedia proporciona la confirmación del mito de la maldad femenina. Pese a estas opiniones, también es verdad que durante los siglos XVI y XVII la situación de la mujer evolucionó notablemente, a pesar de la voluntad de los hombres, como la literatura en unos casos documenta (Cervantes) y en otros denuncia (Quevedo). De hecho hay quien entiende el código del honor como expresión de una estrategia defensiva masculina basada en un concepto patrimonial de la mujer (cfr. Mariló Vigil, *La vida de las mujeres en los siglos XVI y XVII*, Madrid, Siglo XXI, 1994², y Ricardo García Cárcel, *Las culturas del Siglo de Oro*, Madrid, Historia 16, 1989, p. 81-83).

3. En determinado momento dice: «Si el mismo que me engendró / y mi agravio ha de vengar, / no lo siente como yo, / la mancha quiero sacar / con sangre de quien la echó» (vv. 2038-2042 de nuestra edición actualmente en prensa; todas las citas que a continuación se incluyan pertenecerán a ella). Juan Manuel Villanueva, en su artículo «El teatro de Mira de Amescua», *RILCE*, 7, 2, 1991, pp. 363-381, sostiene que esa es la actitud general de los personajes femeninos de Mira de Amescua, para lo cual destaca lo significativo de títulos como *Amor, ingenio y mujer* o *No hay burlas con las mujeres*. Cfr., también, Mª. P. Oñate, *El feminismo en la literatura española*, Madrid, Espasa-Calpe, 1938, pp. 143-156, y B. Matulka, «The feminist theme in the drama of the Siglo de Oro», *RR*, XXVI. 1953, pp. 191-231.

vivir fuera de los límites del orden estamental, pero sí para decidir su propio destino.

Junto a ellas, encontramos a la infanta Matilde, investida de un papel secundario en comparación con el de sus primas, ya que su función escénica se ajusta de lleno al modelo de la sociedad señorial según el cual la mujer actúa como *pieza de intercambio* (matrimonial) en la recomposición de la estructura social tras el caos provocado bien por los acontecimientos históricos, bien por las situaciones a que abocan las transgresiones de Margarita y Alfreda.

Estas mujeres funcionan no sólo como dinamizadoras de la acción dramática en la intriga secundaria de la comedia (*el honor supeditado al amor*) dirigiendo el mundo dominado por los hombres, sino también como instrumento a través del cual Mira de Amescua expone el tema principal de la misma (*la universitas christiana*). Uno y otro se concretan en tres aspectos que con relación a esta comunicación nos interesa analizar:

a) la doctrina política española de la Contrarreforma;
b) la rebelión contra los conciertos matrimoniales impuestos (con implicaciones cotidianas como la fuga o el secuestro, y literarias como la mujer vestida de varón).
c) y el tema de las relaciones extramaritales bajo promesa de matrimonio.

Es significativo que el primero de los aspectos indicados constituya una de las principales preocupaciones de la España imperial en su intento por construir una doctrina política basada en la razón de estado iluminada por y al servicio de la fe, y que los otros dos desarrollen sendas cuestiones jurídico-religiosas en las que se hizo bastante hincapié desde el Concilio de Trento y que, por ello, estaban a la orden del día en la disputa teológica de la época (en particular contra los reformadores): el matrimonio clandestino o las relaciones sexuales extramaritales (Alfreda-Lamberto), y el rapto por amor (Margarita-Balduino), si bien en esta comedia se presenta disfrazado bajo la apariencia de una fuga tras un falso asesinato.

2. LA DOCTRINA POLÍTICA DE *EL PRIMER CONDE DE FLANDES*: LA *UNIVERSITAS CRISTIANA*

La acción principal de *El primer Conde de Flandes* discurre en el año 875 y surge a raíz del asesinato del Emperador Ludovico (Luis II) a manos de unos conjurados, mientras sostenía una campaña militar contra los reyes de Francia y Alemania, sus tíos Carlos (Carlos el Calvo) y Ludovico (Luis el Germánico). Al no tener sucesor, éstos pretenden disputarse el título imperial por las armas, pero son convencidos por sus hijas, Margarita y Matilde, de que ha de ser el Papa, como vicario de Dios, el que otorgue, a quien corresponda, la dignidad, lo cual aceptan juramentándose sobre el cadáver de su sobrino. De común acuerdo, los reyes se trasladan a París, desde donde notifican al Papa en sendas cartas (portadas por el príncipe Ludovico, hijo de Carlos, y por Rodulfo, bastardo de Ludovico) la muerte del emperador y le encomiendan que solucione el conflicto como árbitro natural de príncipes cristianos. Tras regresar a París, el príncipe francés, eufórico, comunica a su padre que él ha sido el elegido por el Papa y los electores imperiales, mientras que el rey alemán, al conocer la noticia, acusa a Rodulfo, por su condición de hijo natural, de ser el causante de su desgracia, a lo que éste reacciona incitándolo a la guerra contra su hermano y el Papa, argumentando que el Pontífice carece de potestad alguna para otorgar el imperio. Ludovico acepta salir de París y dispone su ejército para la lucha. Marchando contra Carlos, se le aparece el fantasma del emperador muerto, quien le insta a cumplir su juramento, al tiempo que Rodulfo es tragado por la tierra, a modo de advertencia y como castigo. Arrepentido de su acción y reconociendo las obligaciones olvidadas, el rey Ludovico acepta la decisión del Papa y regresa a París donde proclama su fidelidad y rinde vasallaje a su hermano, quien abdicará en su hijo al que casan con la infanta alemana, al tiempo que se establecen otros matrimonios, a los que después aludiremos.

Como se comprueba a partir del breve esbozo argumental del núcleo temático principal, *El primer Conde de Flandes* es una de las numerosas comedias que durante el Siglo de Oro exploró las estructuras del poder, el funcionamiento y conducta de los poderosos, el modelo de rey y la situación del privado[4].

4. Ignacio Arellano, «El poder y la privanza en el teatro de Mira de Amescua», en Granja, A.-

En esa línea de pensamiento, los postulados políticos que desarrolla esta comedia son los de los teóricos antimaquiavelistas y antitacitistas de la Contrarreforma[5]. Pero lo más significativo, a nuestro juicio, es que los

---

Martínez Berbel, J.A. (Eds.), *op. cit.*, vol. I, Granada, Universidad, 1996, pp. 43-64. Son muy numerosos los tratados políticos (y -pensamos- las comedias históricas de este período) que se escriben con tal finalidad. Este conjunto de obras políticas (que goza de una importante y antigua tradición que se remonta a la Edad Media con tratados como los *De regimene principum*, el más famoso de ello de Santo Tomás) inicia su apogeo en la Italia del siglo XV, con autores como Giovanni Pontano (*De principe*), Bartolomeo Sacchi (*De principe*), Francesco Patrizi (*De regno*), Diomede Carafa (*El oficio de un buen principe*). En el siglo XVI, el tratado más célebre es *El príncipe* de Maquiavelo. Todos coinciden en un objetivo propio de la vida política: analizar las cualidades personales específicas que son necesarias para conformar la virtud del gobernante. En España, cabe destacar el *De rege et regis institutione* (Toledo, 1598) de Juan de Mariana. el*Tratado de la religión y virtudes que debe tener el príncipe cristiano para gobernar y conservar sus Estados, contra lo que Nicolás Maquiavelo y los políticos de ese tiempo enseñan* (Madrid, 1595) de Pedro de Ribadeneyra y la *Idea de un príncipe político-cristiano representada en cien empresas* (Munich, 1640) de Diego Saavedra Fajardo. En éstas se argumenta que en la educación del príncipe debía ocupar un lugar de primer orden la enseñanza de una serie de virtudes, dado que, al pretender implantarlas en la sociedad, el príncipe tenía que actuar ejemplarmente y su acción gubernativa no podía apartarse de ellas, o lo que es lo mismo: el príncipe debía anteponer su fin personal de salvación a cualquier otro fin político. Concluyen que el príncipe debía poseer la virtud en tanto que persona pública, puesto que esa virtud le atraería el favor de Dios, favoreciendo la conservación del poder; otra de sus funciones esenciales sería hacer virtuosos a sus súbditos y a la sociedad que rige en general, pero para ello nada más eficaz que presentarse a sí mismo como modelo de virtud.

Asimismo, no olvidemos que para Mira de Amescua la comedia ha de contener una doble finalidad, política y moral. En la *Parte XX* de comedias de Lope de Vega, publicada en 1625, encontramos las siguientes palabras del accitano: «Este libro de comedias merece ser impreso, no sólo *para enseñar virtudes morales y políticas, que es el fin de la comedia*, sino para honra de España y admiración de otras naciones ...» (citado por Américo Castro-H.A.Rennert, *Vida de Lope de Vega*, Salamanca, Anaya, 1969, p. 274).

5. El tema de la constitución del poder político hunde sus raíces en el pensamiento medieval, a partir de la estrecha conexión entre Iglesia y Estado, que dio lugar al surgimiento de las teorías imperialistas, defensoras de una monarquía universal de la cristiandad, encarnada en el Sacro Imperio y fundamentada en la continuidad del derecho romano imperial y en la consagración del Emperador por el Sumo Pontífice, asumiendo jurídicamente la propagación de la fe entre sus funciones políticas. Las teorías imperialistas pretendían salvaguardar la unidad y la paz de la cristiandad medieval y tuvieron bastante pujanza durante el siglo XVI (por ejemplo, Juan de Torquemada en su *Opusculum ad honorem Romani Imperii et dominorum Romanorum*). Otras teorías políticas, defensoras de la supremacía imperial y del poder directo del Sumo Pontífice, tanto en el orden espiritual como en el orden temporal, reciben el nombre de hierocráticas o canonistas, surgidas en el seno del agustinismo medieval y sostenidas por Nicolas de Tudeschis, Silvestre Prierias, Enrique de Segusia, Agustín de Ancona y Bernardo de Claraval. A finales de la Edad Media, estas teorías habían alcanzado tal afianzamiento que se habían convertido en la doctrina común del tomismo.

Cfr. José Luis Abellán, *Historia crítica del pensamiento español, III, Del Barroco a la Ilustración (Siglos XVII y XVIII)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1981, pp. 60-87 y 97-111; José A. Fernández-Santamaría, *Razón de estado y política en el pensamiento español del Barroco (1595-*

parlamentos en los que de una forma coherente y sistemática se exponen esas teorías -de las que serán ejecutores los reyes Carlos y Ludovico- están puestos en boca de las infantas Margarita y Matilde (como más tarde ocurrirá en *Examinarse de rey*), que adquieren así la función de *conciencia doctrinal* de la España imperial. Mira de Amescua, doctor en Leyes y Cánones, se sirve de las infantas para enunciar sus convicciones ideológicas, aun cuando el modelo de mujer de la época estaba al margen de la vida social activa y de cualquier influencia en la realidad política.

Porque, si bien el cristianismo, desde sus primeros tiempos, había predicado la «igualdad de todos los creyentes» -lo que posibilitaba que se considerase a la mujer, gracias a su fe, potencialmente igual al hombre, y la legitimaba para rechazar tanto la función que tradicionalmente se le había asignado como criadora de hijos, como la relación de dependencia respecto al varón, en tanto que hija, esposa y madre[6]-, en la configuración ideológica monárquico-señorial las mujeres existieron y funcionaron siempre como subordinadas a una familia. Una mujer se definía y distinguía por su relación con los hombres: hija de su padre, esposa de su marido, etcétera.

Esta relación de dependencia estaba legitimada por la Iglesia que, dividida en otros temas, coincidía en declarar que la naturaleza de la mujer era, por decisión divina, inferior al hombre, al que debía estar sometida[7].

1640), Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, 1986; José Antonio Maravall, *La teoría española del Estado en el siglo XVII*, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1944, pp. 227-272 y 363-411; eiusdem, «Maquiavelo y maquiavelismo en España» y «La corriente doctrinal del tacitismo político en España» en *Estudios de historia del pensamiento español. Serie Tercera: El siglo del Barroco*, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, 1984, 2ª ed., respectivamente pp. 39-72 y 73-98; José María Martínez Val, *Historia del pensamiento político, económico, social, vol. I. Desde los orígenes a Hobbes*, Barcelona, Bosch, 1975; Fernando Prieto, *Historia de las ideas y de las formas políticas. III. Edad Moderna (1. Renacimiento y Barroco)*, Madrid, Unión Editorial, 1993; Rafael Rodríguez-Moñino Soriano, *Razón de estado y dogmatismo religioso en la España del XVII*, Barcelona, Labor, 1976; Jean Touchard, *Historia de las ideas políticas*, Madrid, Tecnos, 1979, 3ªed., pp. 197-278.

6. Cfr. Anderson, B.S.-Zinsser, J.P., *Historia de las mujeres: una historia propia*, vol. I, Barcelona, Crítica, 1991, pp. 207-208.

7. *Ibid.*, pp. 278-279. Cfr. también el magistral artículo de María Eugenia Lacarra, «Representaciones de mujeres en la literatura española de la Edad Media (escrita en castellano)», en Iris M. Zavala (Coord.), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana). II. La mujer en la literatura española*, Barcelona, Anthropos-Comunidad de Madrid, 1995, pp. 21-68. Para una revisión muy documentada de la historia de las posiciones misóginas y filóginas (hasta el siglo XVI), cfr. Romeo De Maio, *Mujer y Renacimiento*, Barcelona, Mondadori, 1987, pp. 9-40.

Para los más bondadosos, su inferioridad consistía en una debilidad mental impuesta por la propia naturaleza, pero susceptible de ser paliada; para los más radicales, era no sólo mental, sino también física y moral (la mujer como encarnación de la lujuria), únicamente soslayada en el matrimonio, estado en el que las mujeres alcanzaban su pleno desarrollo[8].

La razón última de esta subordinación hay que buscarla, no obstante, en la presión que el honor conyugal ejerce sobre la mujer para asegurar la autenticidad en la transmisión del patrimonio y del linaje, conforme a la ideología dominante en un mundo como el cortesano en el que los destinos personales estan predeterminados por la sangre[9]. Y es también la manera de controlar que la mujer no ponga en juego sus atractivos sexuales, para, gracias a ellos, alcanzar un poder efectivo en la sociedad. En ese sentido, la supeditación femenina va ligada no sólo a cuestiones de paternidad y propiedad, sino también a la propia organización social[10]. Junto al honor, el amor -las dos fuerzas motrices básicas del teatro áureo- es utilizado como otro de los resortes sostenedores del orden social establecido[11], frente al cual

8. Cfr. Duby, G.-Perrot, M. (dir.), *Historia de las mujeres en Occidente, vol. 3, DEL RENACIMIENTO A LA EDAD MODERNA*, Madrid, Taurus, 1992, p. 571. El matrimonio es así una institución básica para el control de la mujer, con la cual el marido puede protegerla mediante la guía de sí misma y de sus bajas tendencias (cfr. María Eugenia Lacambra, *op. cit.*, p. 23). Esta misoginia hunde sus raíces en la Edad Media, época en la que incluso se formaron pseudoetimologías del tipo *mulier = mollis aer, femina = fides minima*. Vid. también José Antonio Maravall, *La literatura picaresca desde la historia social (Siglos XVI y XVII)*, Madrid, Taurus, 1986, p. 639, y Romeo De Maio, *op. cit.*, pp. 72-76.

9. Cfr. José Antonio Maravall, *op. cit.*, p. 642.

10. *Ibid*, p. 643. Margaret L. King, *Mujeres renacentistas. La búsqueda de un espacio*, Madrid, Alianza Universidad, 1993, pp. 49-50, sintetiza así la situación: «Dado que el papel de la mujer en la sociedad se concebía en términos de su relación sexual y económica con los hombres, había muy poco lugar para aquellas que no estuvieran vinculadas a éstos o a Dios. Estas mujeres eran particularmente vulnerables a insinuaciones sexuales impropias, lo cual era un tema de extraordinaria gravedad por el valor que se le atribuía a la castidad en los sistemas económicos y sociales del Renacimiento. La castidad les aseguraba futuros esposos de su propio linaje, la legitimidad de sus herederos y la reputación de su familia. En este sentido, la protección de la castidad era la ocupación principal de las hijas del Renacimiento. Su honor consistía en mantener la castidad; el de los padres, consistía en supervisar la castidad de sus hijas y esposas». Por eso, los teólogos y los juristas advertían que cualquier alteración en las relaciones hombre-mujer (por ejemplo, el reconocimiento de la igualdad moral) conducía a la revolución jurídica y de los derechos sociopolíticos.

11. J.A. Maravall, *op. cit.*, p. 667-8. El amor opera como válvula de escape en relación a la sumisión femenina (*ibid*, 669). Cuando a lo largo del siglo XVII empieza a aceptarse el principio de libertad de elección para establecer lazos matrimoniales, basados en una relación de amor, se

empiezan a surgir actitudes individualistas fundadas en la ética del valor individual según el cual cada uno determina su vida según sus propios esfuerzos y méritos.

Al no admitirse la igualdad de inteligencia entre hombre y mujer, los saberes femeninos -y sobre todo, el *saber hacer*- se limitaban al ámbito de lo doméstico, a los que se adquieren en la casa, junto a la madre: los saberes propios de la buena esposa[12].

Contra el estudio y la cultura de la mujer se había pronunciado casi toda la tradición anterior. La posesión de un cierto nivel de instrucción era imprescindible para resaltar socialmente y, como la mujer no iba a intervenir en los negocios del matrimonio, se pensaba que no necesitaría ni siquiera saber leer, escribir o contar, menos aún conocimientos políticos o teológicos[13]. No obstante, desde los primeros humanistas, se observan actitudes algo diferentes: Juan Luis Vives en su *Instrucción de las mujeres cristianas* (1523) se muestra a favor de la formación femenina, pero circunscrita a lo que se consideraban sus obligaciones básicas (los trabajos domésticos por encima de la lectura y la escritura); Erasmo en sus *Coloquios* defiende la educación de las niñas a fin de favorecer la concordia familiar[14], pero siempre dirigida al mejor gobierno de la casa y al enriquecimiento de la vida doméstica, y no como alternativa a ella. Con el Concilio de Trento, los reformadores católicos comprendieron el papel clave que la mujer podía desempeñar en el proceso de reeducación religiosa y moral de la sociedad en su conjunto. Pero la educación que se promovía tendía a formar fundamentalmente buenas madres / esposas cristianas[15].

---

limita el campo de acción para que no salga del marco del estamento, ya que -se justifica- el amor es un sentimiento de nobles y sólo a ellos puede afectar la libertad de elección (*ibid*, 670) y, a la vez, la felicidad subsiguiente se verá enturbiada cuando existan diferencias sociales (*ibid*, 671).

12. Al menos había que instruir un poco más a las futuras esposas de los hombres cultos, para que pudieran entender y seguir sus conversaciones. Cfr. Duby, G.-Perrot, M. (dir.), *op. cit.*, p. 129.

13. Cfr. José Antonio Maravall, *op. cit.*, p. 653.

14. Cfr. Duby, G.-Perrot, M. (dir.), *op. cit.*, p. 130.

15. Cfr. José N. Alcalá-Zamora (dir.), *La vida cotidiana en la España de Velázquez*, Madrid, Temas de Hoy, 1989, *op. cit.*, p. 176-178. Frente a ella, la 'mujer sabia' constituyó un tópico -no sólo literario (Quevedo en *La culta latiniparla*, Molière en *Las mujeres sabias*, etc.)- de la época, a la que se vilipendiaba, ya que se creía poco apropiado que la mujer instruida hiciera gala de sus conocimientos en público; de hecho, se veía a la mujer culturalmente independiente como algo antinatural y aborrecible. En realidad, el proyecto de la 'mujer cristiana' no era más que una propuesta de control de la libertad de la mujer por la vía de una educación no-cultural, perfectamente planificada para superar el riesgo de la ociosidad y el aburrimiento, los problemas

A partir de este marco teórico es desde el que hay que explicar la función de los parlamentos de Matilde y Margarita: no es que en ellos actúen 'como hombres' ni aparezcan como 'sabias', sino que, al aconsejar a sus padres, en los términos propios de la formación contrarreformista, funcionan como intermediarias en la búsqueda de soluciones para los problemas surgidos entre la monarquía y la iglesia, al afirmar que la voluntad de los monarcas debe estar regulada por la razón y de acuerdo con la ley divina, intentando hacer de la unidad religiosa la piedra angular de todo el sistema político[16].

Veamos los dos parlamentos en cuestión:

Tocan alarma y pónense al lado de los Reyes la mitad de los unos y la mitad de los otros. Y salen las infantas MATILDE *y* MARGARITA *y pónense de rodillas.*

MARGARITA

¡Qué barbaridad altiva,
qué frenesí, qué arrogancia
y qué contraria opinión!
¿Qué estrella adversa os inclina
a enemistad, a rüina,

---

que más preocupaban a los hombres del siglo XVI.

16. Los reyes españoles, como representantes de Dios y responsables de su pueblo no sólo en los aspectos civiles, sino también en los religiosos que no formaban parte del dogma, fueron impulsores del *regalismo*, o conjunto de derechos y atribuciones que los monarcas reclamaban al orden eclesiástico y que comprendían, entre otras materias, el derecho de *presentación* de los cargos eclesiásticos (la totalidad de los obispos y otras muchas dignidades eclesiásticas), el *pase regio* (el examen por medio del Consejo de Castilla de las bulas y otros documentos pontificales, que no eran validados si contenían algo contra las regalías) y los *recursos de fuerza* (derecho de apelación de los eclesiásticos contra las decisiones de sus tribunales a los civiles). Por ellos, los roces surgidos entre Iglesia y Estado afectaron a cuestiones jurisdiccionales, económicas y políticas. Los económicos mostraban el deseo del poder civil de poner fin a la acumulación de bienes eclesiásticos y de hacer contribuir a la Iglesia a los gastos de la nación: fue Felipe II quien organizó de una manera sistemática la explotación económica de la Iglesia española (Bulas de la Cruzada, del Subsidio y del Excusado). Los roces políticos fueron importantes y se relacionan con el desagrado romano ante la hegemonía española en Italia: también fue Felipe II el que mayores dificultades encontró, primero con Paulo IV, que revocó todas las bulas expedidas por sus predecesores en favor de España; después, aunque no con tanta violencia, con Sixto V, quien volvió a la tradicional política de oponer Francia a España como instrumento para contrapesar el excesivo poder de ésta, teniendo como exponente más evidente la ofensiva real contra los jesuitas, representantes de la fidelidad a los intereses de los pontífices. Cfr. Antonio Domínguez Ortiz, *Historia de España Alfaguara III. El Antiguo Régimen: Los Reyes Católicos y los Austrias*, Madrid, Alianza Universidad, 1980[7], pp. 220-239.

a muerte y a perdición?
¿No os dicta la ley de Dios
que imperar es vituperio
si ha de costar el Imperio
una vida de las dos?
El reino y la monarquía
se han de dar sin resistencia,
porque es cualquiera violencia
principio de tiranía.
Los límites de la tierra
del príncipe más audaz
han de adquirirse con paz
y dilatarse con guerra;
más valiente es quien no mata,
y más su fama reserva
quien su reino en paz conserva
que el que en guerra le dilata.
Templad, pues, el corazón,
que es locura demasiada
el remitir a la espada
la causa de la razón,
y ha de ser hazaña impropia,
si las canas que peináis
en grana fina trocáis,
mojada de sangre propia.
¡Carlos! ¡Padre! ¡Señor! ¡Rey!

MATILDE

Si obliga a tener amor,
padre y querido señor,
la santa y paterna ley
por que el rigor se corrija,
vengo a tus pies, y es en vano
acometer a tu hermano
sin dar la muerte a tu hija.
¿Tú, que sujetas la Albania,
no te puedes sujetar?
¿De un golpe quieres cortar
toda la flor de Alemania?
Tu honra, vida y poder junto
a un mudable Imperio fías,

que adquirido en muchos días
puede perderse en un punto.
Si como noble y fiel
con Carlos hiciste liga,
templa tu sangre, no diga
que te vuelves contra él.
Si es el rey un breve mapa
de Dios, déjalo en su mano,
porque dudas de cristiano
las ha de absolver el Papa.
A la Iglesia pertenece
la elección. Advierte que
se empieza a perder la fe
si al Papa no se obedece.
¡Padre! ¡Señor!
(vv. 311-369)

El eje temático estructurador de *El primer Conde de Flandes* ya dijimos que es el sueño de la restauración de la vieja *universitas christiana*, entendida ésta como una gran familia subordinada al papado (a la ley de Dios), que ejerce una supremacía espiritual para unir a los reyes en defensa de la Iglesia frente a ataques internos y externos, y no una jurisdicción sobre su poder temporal[17]. De ahí que Mira de Amescua armonice los dos pilares en que se sustenta la «unidad del cristianismo» en los discursos de las infantas: de un lado, exponiendo las virtudes aristocráticas del buen rey (símbolo visible del sistema monárquico-señorial) y, de otro, defendiendo el hecho de formar parte de un orden político -sustentado por una dinastía gloriosa, eslabón perfecto en la larga cadena de la evolución política de la humanidad-

17. Tras el acceso de Carlos I a la titularidad imperial, se desarrolló en España una importante polémica en torno a la concepción del imperio: una teoría, de raíz medieval, lo concebía como una entidad política supranacional en la que el emperador velaba por los intereses de la cristiandad (Pedro Mexía, Miguel de Ulzurrun), lo que acabará traduciéndose en la imagen de la monarquía universal, tal como se concibió de Dante a Gattinara; la otra tesis defendía al Imperio como mantenedor de la unidad espiritual de la cristiandad: la *universitas christiana* (Antonio de Guevara, Alfonso de Valdés). Si bien, al principio, fue la primera la que contó con más partidarios, la segunda arraigó más. Cfr. Carmen López Alonso-Antonio Elorza, *El hierro y el oro. Pensamiento político en España, siglos XVI-XVIII*, Madrid, Historia 16, 1989, pp. 17-18.

sometido al Papa (símbolo visible de la Iglesia), que actúa como fuerza reguladora y pacificadora del conjunto.

Como decimos, el primer eje temático de los discursos de las infantas constituye la reflexión política en torno a la figura del *buen rey*, máximo garante del orden estamental y de su sistema político, y a la concreción de algunas de sus *virtudes*[18]. De este modo, no sólo se nos legitima el origen trascendente del poder real (*rex Dei gratia, rex vicarius Dei, rex imago Dei*), sino que sobre todo se explican las dos vías a partir de las cuales el propio rey se legitima a sí mismo para desempeñar el cargo, en virtud de su derecho al trono (*ab origine*) y dependiendo de cómo ejerza su poder (*a regimine*).

De las palabras de Margarita podemos extraer con precisión algunos de los comportamientos previsibles en el modelo ideal de monarca: la *legitimidad moral* (ya que el rey que para gobernar ha de matar carece de honra), la *racionalidad* como principio básico en el ejercicio del poder y la necesidad de *no utilizar ese poder arbitrariamente*, pues la soberbia, la violencia y la pasión engendran tiranía, y la ambición provoca guerras injustas, siendo la paz venturosa del reino la meta primordial del monarca.

En las de Matilde se argumenta la *condición sagrada del monarca* (nos presenta la imagen del rey como *breve mapa de Dios*, como imagen de Dios en la tierra, como representante de la Providencia y, por ello, obligado a ajustarse al modelo que representa; o sea, la perfección del rey no estriba en su perfección humana, sino en la perfección de la institución, pues no puede ser perfecto quien está sujeto a flaquezas humanas); asimismo, la infanta

18. Cfr. desde una perspectiva histórica, Luis Díez del Corral, *La Monarquía hispánica en el pensamiento político europeo. De Maquiavelo a Humbolt*, Madrid, Revista de Occidente, 1976; Carmelo Lisón Tolosana, *La imagen del rey. Monarquía, realeza y poder ritual en la Casa de los Austrias*, Madrid, Espasa-Calpe, 1991; A. Pagden, *Spanish Imperialism and the Political Imagination*, Yale, University Press, 1990. Desde la perspectiva literaria, vid., entre otros, Ignacio Arellano, *op.cit.*; J. Mª. Díez Borque, *op. cit.*, pp. 129-170; Otis H. Green, «La dignidad real en la literatura del Siglo de Oro: Notículas de un estudioso», *RFE*, XLVIII, 1965, pp. 231-250; Alfredo Hermenegildo, «La imagen del rey y el teatro de la España clásica», *Segismundo*, XII, 1-2, 1976, pp. 55-86; Alberto Montaner Frutos, «La legitimación del poder en los autos sacramentales de Calderón», en Jean Canavaggio (ed.), *La comedia*, Madrid, Casa de Velázquez, 1995, pp. 397-424; Richard A. Young, *La figura del rey y la institución real en la comedia lopesca*, Madrid, Porrúa Turanzas, 1979. En estos últimos se explica que el teatro constituyó la forma literaria más adecuada, por su difusión masiva, para la defensa política de los valores de la monarquía, exaltando hasta la deformación mítica los atributos y funciones del rey.

habla de la *templanza*, la *religiosidad* (porque en ningún caso es lícito obrar contra la moral cristiana), la *prudencia*, la *fidelidad* y *obediencia al Papa*, la aceptación de que el rey es una *autoridad mediada* por el Papado.

En definitiva, en ambos parlamentos se exige la necesidad de que los reyes sean prudentes, ecuánimes, inasequibles a las pasiones comunes a los hombres particulares, ajenos a la arrogancia y a la cólera, pues no debe aspirar a gobernar el que a sí mismo no se gobierna[19].

Las infantas enuncian incluso los principios básicos de la teoría política sobre la guerra, sus fines y licitud[20], y, como se observa, manifestan que una guerra realizada contra la decisión del pueblo es un acto tiránico. La conservación o el aumento de los estados, por tanto, no dependerá tanto de la decisión de los monarcas cuanto de la voluntad de Dios, con lo que la legitimidad de las guerras ofensivas resulta, al menos, dudosa. La verdadera victoria, concluyen, es vencerse a sí mismo, no dejarse arrastrar por la ira o la violencia, sino mantenerse dentro de los límites de la razón (cristiana, obviamente).

19. En otro pasaje, siguiendo una antigua tradición alto-medieval, la infanta Alfreda presenta al rey como raíz y sostén del orden social, definiéndolo como fuente de la justicia: «Poderoso rey de Francia, / llamado en el mundo siempre / Atlante de la justicia, / porque en los hombros la tienes, / si justiciero te llaman. / ¿cómo este atributo pierdes? / Pues, por guardar la justicia / se llaman dioses los reyes, / defiéndela, porque en esto / al eterno Dios pareces; / haz que el vicio se castigue / y que la virtud se premie» (vv. 1670-1681). Otro de sus rasgos será su carácter clemente, como se muestra en el «happy end» de la comedia, explicitador de la reordenación del caos provocado por los acontecimientos políticos y las acciones privadas de las infantas.

20. Los precedentes históricos sobre el tema se encuentran tanto en San Agustín como en Santo Tomás. El primero, desde su perspectiva providencialista de la historia, estableció la licitud de las guerras justas y las distinguió de las guerras injustas de conquista y expansión, porque el ideal humano era alcanzar la paz. Basándose en esta doctrina (recopilada en el decreto de Graciano), Santo Tomás ofrece una primera sistematización de la teoría tradicional en su *De bello*, en el cual se limita a plantear el problema fundamental de la licitud de la guerra y de las condiciones de la misma. Durante los siglos XIV y XV, los autores (entre otros, Bartolo de Sassoferrato, Nicolas Tudeschis y Silvestre Prierias) continuaron ocupándose del asunto de la guerra, pero sus aportaciones fueron más bien exiguas. Ya en el XVI, Maquiavelo en *El príncipe* erige la razón de Estado como la norma política suprema y, por ello, justifica cualquier guerra que tienda a crear o a aumentar el poder estatal. Si el príncipe necesita recurrir a la guerra para debilitar a su enemigo e incrementar así su poder, es legítimo el uso de las armas. En España, Francisco de Vitoria (*De iure belli*, 1539) sostiene que la ley evangélica no prohíbe la guerra en todos los casos, sino que propugna la eliminación de las causas conducentes a los conflictos bélicos, tales como el egoísmo y la ambición de los reyes, esto es, rechaza como causa justa de guerra el deseo de ensanchar el propio territorio y la gloria o el provecho particular del príncipe. Y esa es la doctrina que defiende Mira de Amescua.

Por lo que respecta al segundo de los ejes temáticos de los parlamentos, esto es, al *sentimiento de unidad política sometida al Papa*, los principios políticos expuestos por las infantas son nítidos. Mientras que en Europa se estaba formulando una nueva concepción del estado (Maquiavelo, Bodino, Hobbes) tras la ruptura de la articulación medieval entre Imperio y Papado, algunos tratadistas españoles (Francisco de Vitoria, Domingo de Soto, Francisco Suárez, Luis de Molina, Juan de Mariana, Pedro de Ribadeneyra) no abandonan la concepción universalista cristiana según la cual se mantiene la separación entre ambos como dos poderes autónomos sin más subordinación que la derivada de la supremacía moral del poder espiritual (la iglesia) sobre el poder temporal (la monarquía) cuando aquél se enfrenta con algo que tenga relación con la consecución del fin último del hombre[21].

Esa misma tesis didáctico-doctrinal es la que desarrolla Mira de Amescua en boca de las infantas, al cristianizar el concepto y finalidad del poder político que sólo se justifica como servicio a Dios y a la comunidad y, por ello, supeditado a los fines espirituales de la Iglesia. De ahí que la infanta Matilde sostenga que, dado el carácter sagrado de la realeza, como el poder temporal (simbolizado en la dignidad imperial) está subordinado al espiritual, ha de ser éste el que confirme las aspiraciones legítimas de los reyes (sólo a modo de aprobación de su *autoridad*, que no de su *potestad*, de origen divino), o lo que es lo mismo, las actuaciones de los gobernantes han de supeditarse no a una *falsa razón de estado*, sino a un orden superior de valores, como son los morales y los religiosos. Así, el concepto de imperio

21. Uno de los ejemplos más significativos al respecto es el que nos proporciona Francisco Suárez, quien, a petición de Paulo V, participó con el tratado *Defensio fidei catholicae contra anglicanae sectae auctores* (Coimbra, 1613) en la polémica entre el rey de Inglaterra, Jacobo I, y el cardenal italiano Roberto Belarmino sobre el poder real y sus relaciones con el poder espiritual. En la obra sostiene que el poder eclesiástico tiene sobre el civil toda la superioridad del espíritu sobre la materia: un rey cristiano no es más que un cordero frente al papa, pastor de todo el rebaño. Sin embargo, la consecuencia no es que los dos poderes se fundan, ni una autoridad directa de lo espiritual sobre lo temporal. Las dos autoridades son distintas entre sí, cada una suprema en su propio orden y subordinada a su fin. Pero, por su finalidad superior, la Iglesia puede intervenir en el Estado y ejercer sobre los cristianos un poder indirecto (*potestas indirecta*) cuya forma natural es el consejo, pero que puede tomar un cariz represivo en caso de resistencia. El papa puede de esta manera dirigir, e incluso deponer, a los reyes para la realización de los fines espirituales de la Iglesia. Lógicamente, la obra ocasionó una gran controversia, promovió publicaciones bastante notables en Francia e Inglaterra y una viva agitación en el mundo político: fue quemada en Inglaterra y en París.

sólo adquiere sentido entendido como *misión* o voluntad de realizar los designios de Dios sobre la tierra y de cooperar al triunfo de la Cristiandad: el Papa de nuestra comedia no asigna el imperio por razones de prioridad por mayoría de edad ni de vinculación a un determinado territorio, sino de capacidad de asunción de la misión imperial. Si bien ambos reyes están legitimados por su derecho al imperio (*ab origine*), el rey Ludovico se deslegitima en su ejercicio del poder al intentar alcanzar el imperio por la fuerza de las armas, al margen de la elección papal: ha hecho del imperio una religión, el fin supremo de su vida, con lo que disocia razón y fe; como su fe es el afán de poder, ese mismo afán se convierte en su razón de estado, lo que conducirá inevitablemente a la tiranía y a la violencia. De seguir su propósito, Ludovico (cuyos actos niegan que la soberanía política sea asignada por Dios a la comunidad de los hombres, sino a uno de ellos directa e individualmente) se hubiera convertido en un emperador *ilegítimo*, pues habría impuesto su autoridad por la fuerza y habría intentado imponer sus intereses a las leyes divinas; al ejercer su poder sin consentimiento popular (ya que los electores imperiales, inspirados por Dios, habían votado por Carlos, en función de sus méritos), desprecia el poder espiritual y busca la guerra; no obstante, como recapacita y da marcha atrás (acepta al Papa como cabeza y juez de la Cristiandad, como vicario de Cristo y, con ello, que su elección es la de Dios: «Carlos será emperador / que lo quiere Dios», vv. 3293-4), es su mal consejero, Rodulfo, el que sufre el *tiranicidio*, no a manos del pueblo, sino del mismo Dios, porque quien se resiste al poder del rey o del papa, se resiste a Dios[22]. Las infantas, en definitiva, sostienen que la

22. La actitud de Rodulfo es la expresión en negativo de la fórmula absolutista *ego sum qui sum*, por su plena conciencia de estar conculcando las leyes divinas: «Todos tenemos dos madres, / la propia y Naturaleza, / y no es igual la nobleza / porque no escogemos padres; / mas igual la sangre fuera / si el padre no diera el ser, / que a poderse el hombre hacer / perfectamente se hiciera. / Y pues infelice fui / que tal mi padre me dijo, / digo que no soy su hijo, / que de mí mismo nací. / Rabio de haberle escuchado / y, si el tiempo da lugar, / del Papa me he de vengar / y dél, porque me ha negado. / Bien sé que en hacerlo dejo / de dar obediencia a Dios; / la perdición de los dos / consiste en este consejo» (2502-2520). Además se insinúa que el linaje, por sí solo, no da la virtud y el que no la alcanza puede ser un simple noble infame; en efecto, ya no basta la nobleza para ser virtuoso. Cfr. José Antonio Maravall, *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Barcelona, Crítica, 1990, pp. 60-65; José Mª Díez Borque, *op. cit.*, pp. 274-275.

Incluso, en otro pasaje, como culmen de su actitud *herética*, aconseja a su padre no sólo que se autoproclame emperador, sino también papa: «Tú serás papa después / si le despojas, porque es / más justo que un rey lo sea; / si el pontífice desea / la obediencia, no la des» (variante textual v. 3255 de nuestra edición). La posición antianglicana de Mira resulta a todas luces evidente: Rodulfo

religión es imprescindible para completar las limitaciones de la estructura política y garantizar la paz pública.

Además, lo que las infantas defienden es que el emperador, como protector y defensor de la Iglesia (*columna de la iglesia* y *escudo de la fe* se le llama en la comedia en varias ocasiones), ostenta un poder indirecto sobre el resto de los príncipes critistianos, pero en dependencia de la autoridad del pontífice, hasta el punto de que sin su intervención no existen tales lazos de dependencia. Así concebido, el imperio deja de ser una fuerza política y se convierte en un instrumento del papado, por lo que es fácil comprender que el proyecto de Mira de Amescua se inscriba dentro de la tradición provindencialista que permite vincular la jefatura política de la cristiandad a la monarquía española (Carlos el Calvo es nombrado emperador; Margarita, hija de Carlos, casa con Balduino, primer conde de Flandes, territorio herencia de la casa de Austria, cuya cabeza es la monarquía española), ya que el papa podía utilizar cualquier estado católico como brazo armado de los objetivos de la Iglesia sin necesidad de limitarse al portador histórico del título imperial. Bastaba con que el elegido asumiese el destino universal del Imperio y se comprometiera a defender sus intereses en la tierra. En síntesis, el título imperial podía mantenerse en una rama dinástica, mientra que la capacidad real de cooperar con los designios divinos podía residir, por decisión papal, en la otra[23].

---

presenta al rey como cabeza no sólo del poder temporal, sino también del espiritual, como jefe del reino y de la iglesia. Así, como la justicia humana es demasiado lenta, la divina ejecuta la sentencia: muere devorado por la tierra en un implacable y ejemplar castigo divino.

23. Cfr. AAVV, *El siglo del Quijote. Historia de la cultura española*, vol. I, Madrid, Espasa-Calpe, 1996, pp. 545-555. Algunos teóricos italianos, como Campanella en su *Della Monarchia di Spagna* (finales del XVI) -y no estaban solos en este parecer- habían esbozado un proyecto de unificación europea bajo una monarquía universal, cuyos dos supuestos fundamentales para el establecimiento de una sociedad perfecta eran el reconocimiento de la primacía política del Papa y la aceptación de la supremacía de la monarquía española, que debía ser el brazo secular al servicio del Pontífice. En 1602, en un momento en el que la sucesión imperial se estaba convirtiendo en un problema de consecuencias imprevisibles, Jaime Valdés publicó *De dignitate regum regnorumque Hispaniae*, en el que argumenta diversas razones para la asignación de la corona imperial a Felipe III. En un pasaje de nuestra comedia, Cristo se aparece a Balduino y le revela este importante destino en la historia universal: «Por el servicio que me hiciste ahora, / reverenciando así mi sacerdote, / a Flandes te he de dar, y de tu casa / veinte santos habrá canonizados / hasta que el Rey de España lo posea, / [que será el rey mayor de todo el orbe] / sin otros que después habrá infinitos / de la Casa Real de Austria y de Borgoña, / con quien será la tuya unida presto» (vv. 3090-3097). De hecho, la cuestión sobre la sucesión imperial se mantuvo vigente en la problemática internacional hasta mediados de la segunda década de 1600, problemática agravada por las

Explicado el significado de los discursos de las infantas desde el sentido general de la comedia, volvamos al principio: ¿es significativo que Mira de Amescua ponga en boca de las infantas la teoría política de la España del XVII? En nuestra opinión sí, aunque tampoco sea una actitud exclusiva del accitano. A nuestro juicio esta *función* responde a una toma de partido de nuestro autor en el enfrentamiento intersexos existente en la época, en el que parece cuestionar la naturaleza inferior de la mujer[24]. No es que Margarita y Matilde hablen de política por ser mujeres, sino por ser infantas, pero lo sintomático es que sean precisamente ellas las que aporten la solución al conflicto político (y más cuando la escena está abarrotada de príncipes y nobles guerreros) y sean ellas, a la vez, la solución del conflicto amoroso. Margarita y Matilde se convierten así en portavoces de la razón y en defensoras del orden establecido, en un discurso cuyos argumentos sintetizan los propios de la autoridad política y eclesiástica, frente a la irracionalidad de los actos de los hombres. En esta escena, pues, es donde se encuentran realidad social y teatro: en función de la doctrina político-religiosa de la comedia, es muy coherente que sean las mujeres las que expongan los postulados de la ideología contrarreformista, porque precisamente a ellas se les había asignado esa *función adoctrinadora* en el seno familiar. De esta forma, la lucidez y el equilibrio racional de las infantas marcan un contrapunto a la confusión y a la sinrazón en la que se encuentra el mundo

---

tensiones existentes con la monarquía francesa: sólo un matrimonio real entre las Casas de los Borbones y de los Habsburgo, negociado en 1612 y celebrado en 1615, dio un pequeño alivio a la belicosa atmósfera que se respiraba entre España, Alemania y Francia. Es curiosa la coincidencia de que la versión manuscrita conservada de *El primer Conde de Flandes* date de noviembre de 1616, como si en este momento de graves contingencias internacionales la compañía de comedias propietaria de la obra intuyese la conveniencia de su reposición. Y ello sin descartar que fuese el propio Mira de Amescua el que la hubiese retocado ligeramente -de ahí las pequeñas diferencias existentes entre la copia impresa y la manuscrita-, aunque de ello no tengamos constancia.

24. Cfr. Concepción Argente del Castillo, «La mujer entre la confusión y el ingenio. Apuntes sobre *La Fénix de Salamanca*», en Granja, A.- Martínez Berbel, J.A. (Eds.), *op. cit.*, vol. I. Granada, Universidad, 1996, pp. 115-136, en concreto p. 136. Parece como si Mira de Amescua se posicione frente a lo que se ha denominado *paradoja pedagógica femenina*, según la cual la Iglesia renacentista mostraba su asombro ante la «hercúlea fuerza de la mujer». Esta paradoja presenta tres consecuencias: a) la mujer carece de independencia porque sus posibilidades no lo son por naturaleza, sino por gracia; b) si no realiza estas posibilidades, la mujer es culpable ante Dios porque le quita la oportunidad de iluminar y de instruir; c) cuando realiza grandes obras, la mujer debe advertir que es un instrumento: ella no posee méritos, está al servicio del mundo. Cfr. Romeo De Maio, *op. cit.*, p. 227.

masculino, invirtiendo a un tiempo los peculiares criterios doctrinales que la ideología dominante atribuía a la conducta de hombres y mujeres.

3. LA INTRIGA SECUNDARIA: EL HONOR SUPEDITADO AL AMOR

Pero en *El primer Conde de Flandes* los hechos históricos se convierten, a su vez, en marco de situaciones sentimentales de complicado desarrollo dramático, que transforman la problemática política en la expresión típica de un enredo palaciego, orientado a la casuística de lo que hemos denominado «el honor supeditado al amor» (el amor como fuerza que trasciende la razón y, con ella, al honor). Si el enredo permite un viaje de búsqueda individual de la felicidad por encima y a costa de las convenciones sociales (fundamentalmente de las representadas por la figura del padre y el honor), al final el orden social se reconstruye reordenado gracias a la magnanimidad de los reyes (representantes de la magnanimidad de Dios), aunque bien es cierto que en el transcurso se han soslayado no pocas normas rigidamente aceptadas[25].

La habilidad de Mira de Amescua hay que buscarla en la tratamiento de dos modelos de mujer, Margarita y Alfreda -compañeras de dos modelos antitéticos de hombre, Balduino y Lamberto-, cuyos conflictos amorosos se entrecruzan de forma ejemplar. Son, como dijimos, dos personajes transgresores, ya que si se hubieran comportado según los cánones sociales, no habrían conseguido lo que ansiaban. Margarita es una mujer en la que la

25. Cfr. Juan Oleza, «El juego del amor en la comedia», *Edad de Oro*, IX, 1990, pp. 203-220. La comedia es para Oleza el triunfo del mundo al revés, el alejamiento máximo de la realidad, de manera que la función escénica de los personajes femeninos no es sino muestra de una disfunción social, plasmación barroca de una angustiosa sensación de inestabilidad. Vid., al respecto, Helen F. Grant, «El mundo al revés», en D.M. Atkinson- A. H. Clarke (eds.), *Hispanic Studies in Honour of Joseph Manson* , Oxford, Dolphin, 1972, pp. 119-137; José María Maravall, *La cultura del Barroco*, Barcelona, Ariel, 1983[3], pp. 309-355.

En otro orden de cosas, si para los teóricos eclesiásticos, jurídicos y científicos de la época la mujer es inferior al hombre y siempre se deja llevar por sus flaquezas y debilidades de la carne, ya que es un ser naturalmente lujurioso (lo cual no implica su necesaria condenación eterna, de la que se salvará gracias al matrimonio), podemos pensar que los personajes femeninos de nuestra comedia -y de tantas otras- actúan guiadas por su naturaleza 'lujuriosa' en su búsqueda de la salvación a través del matrimonio

capacidad de elegir en el terreno amoroso funciona como fuerza que la impulsa a actuar al margen de los valores sexista de su época; aunque preserva su honor sexual, impone su elección mediante un engaño, pues en lugar de aceptar la supuesta correspondencia entre castidad y obediencia silenciosa, asume prerrogativas *masculinas* por su conducta independiente. Alfreda, en cambio, ha traspasado la frontera de la honestidad y es víctima de un engaño que la lleva a la locura, a la confusión y al desorden. La *amoralidad* de Margarita nace de un *deseo ilegítimo*, al desobedecer a su padre y anteponer el amor a su posición social; en cambio, la transgresión de Alfreda se amplifica en la de su ofensor, el duque Lamberto, que la ha seducido. Margarita busca en el enredo la manera de imponer sus deseos al sistema; Alfreda, sin embargo, se sirve de los principios morales del sistema para recuperar su honor y a su infiel amante. Ambos enredos (elecciones) culminarán en el matrimonio (subordinación), el estado más favorable para una mujer en la España del Siglo de Oro.

Analicemos más detalladamente ambos enredos. Primero el que corresponde a Margarita.

Al tratarse de una fuerza que no respeta las convenciones establecidas («¿qué razón ha valido / contra amor que desconcierta / este reloj del juicio?», v. 897-899), el amor provoca el choque entre los personajes y la realidad social. Así, nada más conocerse y sin cruzar palabra (es una convención), Margarita y Balduino se sienten mutuamente atraídos[26]. A pesar de la rigurosa correspondencia que suele existir entre posición estamental y valores personales[27], que se enamoren transgrede el orden

26. Expresan su súbito enamoramiento en los términos topicos del neoplatonismo (ella, *beldad* y *perfección*; él, *talle, rostro, discreción, gallardía* y fuerza de *ánimo*), según el cual la belleza sensible es la imagen visible del bien moral: la belleza ya no es una posesión peligrosa, sino más bien un atributo necesario del carácter moral y refleja la posición social; ser bella o gallardo se convierte en un tópico, pues la fealdad y la cobardía se asocian a la inferioridad social y al vicio.

27. Además de belleza, las cualidades ideales que los moralistas contrarreformistas y el teatro áureo fijan para la mujer son: la fundamental la honestidad (entendida como castidad en las casadas y virginidad en las doncellas) acompañada por la obediencia, la humildad, la paciencia, la modestia, la ternura, la discreción, la diligencia, la firmeza, la piedad y, sobre todo, la prudencia (cfr. Melveena Mckendrick, *Woman and society in the spanish drama of the Golden Age. A study of the Mujer Varonil*, Cambridge, University Press, 1974, p. 12). No obstante, esta imagen suele relacionarse sobre todo con mujeres que pertenecen a la esfera señorial, y de esa manera, el reconocimiento público de sus méritos deriva de la campaña de exaltación de la monarquía (cfr. José Antonio Maravall, *op. cit.*, p. 663; también Anderson, B.S.-Zinsser, J.P., *op. cit.*, p. 373). De otro lado, la literatura religiosa les asigna deberes religiosos directamente ligados a su condición de

social que les impide amarse por razones de diferencia social: ella es una infanta; él, un leal soldado[28], cuyos méritos militares son recompensados con un cargo honorífico en la corte, el de almirante de Francia, por lo que aspirar a contraer matrimonio con la hija del rey parecería excesivo a los ojos de la moral estamental.

Como en el modelo social señorial a las mujeres sólo les queda la salida de saber engañar a los hombres simulando ser virtuosas, Margarita encubre cuidadosamente su pasión en la esfera pública (de día) fingiendo mucha indiferencia o aborrecimiento, y en la privada (de noche) se las ingenia para citar a Balduino en el jardín de palacio, pero oculta su identidad para preservar *autoridad, decoro* y *honra*[29], lo que provoca el desconcierto del galán, al tiempo que facilita al público, único sabedor de todas estas

---

mujeres. Delicadeza, compasión, amor maternal, forman parte de las virtudes innatas de su sexo. El desarrollo más acabado de este planteamiento lo encontramos en *La perfecta casada* de Fray Luis de León, obra en la que se expone el concepto ideal de mujer, para quien el matrimonio se convierte en un fin y cuyas normas de conducta han de ser el recato, la modestia, la obediencia, la maternidad y el sacrificio, entre otras. Como lo ideal y lo real se alejan en la misma proporción que el *deber ser* y el *ser*, muchas mujeres del siglo XVII actuaban ajenas a los principios mencionados (cfr. José Calvo, *Así vivían en el Siglo de Oro*, Madrid, Anaya, pp. 54-55).

28. Son escasísimos los datos que la comedia aporta sobre el personaje que le da título; sólo conocemos su ardor guerrero, su discreción y apostura: «Huyeron, mas ya los sigue / aquel flamenco soldado / que en los ejércitos nuestros / llaman Trueno y Fuerte Rayo» (vv. 147-150); «Talle, rostro y discreción / tiene el flamenco, a fe mía» (vv. 537-538); «¡Qué flamenca gallardía / y animoso corazón! No he visto soldado igual: / ¡mil bendiciones le den!» (vv. 539-542). Por su arrojo militar y su fidelidad es premiado con el cargo de almirante de Francia: «De aquí adelante / me servirás de Almirante, / con esa fidelidad»(vv. 509-511). Sólo al final de la comedia, poco antes del concierto matrimonial con Margarita, afirma su origen noble -sin señorío conocido- y su remoto parentesco con Carlos: «BALDUINO. Si este es embuste del Duque / para encubrir sus agravios: / noble soy y leal, y miente / quien dijere lo contrario. REY CARLOS. Muera luego. BALDUINO. Rey de Francia, / deudos somos muy cercanos, / y ambos tenemos origen / de Príamo, el rey troyano. / Si aquesta sangre conoces, / ¿cómo traidor me has llamado / por la locura de Alfreda / o de algún amigo falso?» (vv. 3444-3455). No obstante, para el público (y, por tanto, para el sistema señorial) era evidente que el valor y la virtud personales sólo podían transmitirse por la sangre noble. Entre las virtudes masculinas (que Balduino posee) destacan la fortaleza, la justicia, la lealtad, la liberalidad, la cortesía, la franqueza y la mesura, necesarias para alcanzar los fines militares, económicos y políticos. Cfr. María Eugenia Lacarra, *op. cit.*, p. 40.

29. En la primera entrevista, Margarita aconseja a Balduino de la siguiente forma: Mejor / para quererla y querer / es la que tiene temor, / pues tiene más que perder. / Nunca queráis a la dama / que favor público da, / pues vende su propia fama / y mal amaros podrá / quien a sí misma no se ama. / Y si alguna os ha rogado, / si la amáis, estaréis loco / aunque os halléis obligado, / que os tendrá después en poco / la que a sí no se ha estimado. / Si conmigo tenéis fe, / aquí otra noche os veré, / y en cualquier dificultad / de amor y de voluntad / vuestro oráculo seré (vv. 1325-1343). De esta forma salía al paso de las insinuaciones y ofrecimientos que Matilde había realizado al flamenco.

circunstancias, una perspectiva ventajosa que lo identifica con la dama. Al ser informada por su padre de que ha concertado su matrimonio con un príncipe -a quien ni siquiera conoce- y que la boda ha de celebrarse al día siguiente[30], decide que su *amor recatado* ha de salir de su *esfera*, que ha de trocar en *atrevimiento* su *temor*, que ha de *anteponer el amor a la fama* («quien ama / no mira las de la fama, / sólo quiere las de amor», vv. 2211-2213), y, disfrazada de paje[31], se fuga con Balduino que debe viajar a Flandes («Mejor será / que me lleve sin saber / quién soy», vv. 2618-2620).

30. Sabido es que, para evitar contrariedades y asegurar que sus aspiraciones se hicieran realidad, los padres, en función de determinadas estrategias económicas o políticas, disponían los matrimonios de sus hijas (e hijos) cuando eran muy jóvenes, a veces incluso antes de la edad de consentimiento fijada por la Iglesia. Los futuros cónyuges no sólo no tenían oportunidad de conocerse adecuadamente antes de la boda, sino que se consideraba que el apego afectivo previo al matrimonio era inconveniente, cuando no indecente. En este sentido, el Concilio de Trento había recuperado el debate entre la doctrina clásica y el consentimiento paterno impuesto por los usos seculares. Para la Iglesia, sólo contaba el compromiso entre dos voluntades libres, expresado en palabras de presente y contraído solemnemente, de forma que se castigaba con el anatema a quienes afirmaban equivocadamente que eran nulos los matrimonios contraídos por los hijos sin consentimiento de sus padres, pero detestables los que carecían de él.

La literatura de la época se hace eco de las protestas que, desde distintos ámbitos, surgieron, presentando a estos matrimonio por oficio como fracaso o como condena. La contraposición del matrimonio y el amor es constante desde algunas de las *Novelas ejemplares* de Cervantes (por ejemplo, *El casamiento engañoso*) al *Criticón* de Gracián. En este sentido, los conflictos de obediencia filial son frecuentísimos en nuestro teatro áureo y, en esta comedia, tienen un particular protagonismo pues el personaje de Carlos reúne en su persona las condiciones de padre y rey, por lo que Margarita se rebela contra su padre y contra su rey:« REY CARLOS. ¿Mi voluntad contradices? / MARGARITA. Señor, no es contradecirte / el suplicar y pedirte / que suspendas lo que dices. / REY CARLOS. Con Ludovico he tratado / que con Carlo has de casarte. / MARGARITA. Señor, sin citar la parte / no se puede dar estado./ Y aunque es verdad que tu gusto / es mi voluntad y ley / por ser mi padre y mi rey, / que consideres es justo / que se ha de hacer bien pensado / hecho que dura una vida. / REY CARLOS. Ya serás desconocida / si porfías. / MARGARITA. Padre airado, / ¿por qué en mis hombros se carga / tanto peso sin mi gusto? / Que un casamiento a disgusto / es una muerte muy larga; / es guerra y perpetua queja / que satisfación no tiene / hasta que la muerte viene / del uno, y en paz los deja./ (vv. 2170-2193). De esta manera parece haber entrado en crisis la creencia de que sólo es achacable inteligencia a la mujer que acata los principios establecidos por los varones, esto es, que la sabiduría de la mujer ya no es sólo creer, sin lugar a la duda, que las verdades masculinas son correctas.

31. Cfr., respecto a la mujer disfrazada de hombre, Concepción Argente del Castillo, «La mujer entre la confusión y el ingenio. Apuntes sobre *La Fénix de Salamanca*», en Granja, A.-Martínez Berbel, J.A., *op. cit.*, vol. I, pp. 115-136; Othon Arroniz, *La influencia italiana en la comedia española*, Madrid, Gredos, 1969, 307-309; G. Bradbury, «Sexual irregularity in the Comedia», *MLN*, 76, 1981, 566-580; Carmen Bravo Villasante, *La mujer vestida de hombre en el teatro español (siglos XVI-XVII)*, Madrid, Mayo de Oro, 1988; José Oleza, *op. cit.*, 213 y ss.; Melveena McKendrick, *op. cit.*; Emilio Orozco, *El teatro y la teatralidad del barroco*, Barcelona, Planeta, 1969, pp. 227-234; M. Romera Navarro, «Las disfrazadas de varón en la comedia», *Hispanic Review*, 2, 4, 1934, pp. 269-286.

Perdidos en un bosque, mientras Balduino se ha apartado de su acompañante para averiguar dónde se encuentran por boca de un sacerdote que acierta a pasar por allí (al que cede su cabalgadura y acompaña a su destino, lo que le granjeará una predicción extraordinaria por parte de Cristo, que se le aparece), Margarita es apresada por sus perseguidores; cuando Balduino regresa a recogerla, se topa con el ejército alemán, por lo que decide regresar a París y comunicar al rey Carlos las intenciones bélicas de su hermano. Ya en París, a punto de ser ajusticiados, el arrepentimiento del rey Ludovico y su aceptación de la elección papal, permite que el rey Carlos, como muestra de su magnanimidad, los perdone (no en vano él había sido el causante de la fuga por su precipitada decisión matrimonial) y consienta su boda entregándoles como dote el condado de Flandes. Para Margarita, el amor se impone al honor[32]; en Balduino la supeditación a los imperativos de la lealtad al rey funciona como símbolo de un heroísmo capaz de respetar las obligaciones que tiene contraídas por su linaje y que lo elevan a la consecución del amor.

Como resulta habitual en las comedias de enredo, Margarita es el personaje activo en el desarrollo de su historia amorosa, aunque la sociedad hubiese esperado que fuese más manejable: gracias a su ingenio y valor, la infanta recurre al fingimiento como procedimiento para resolver el problema de cómo burlar el coercitivo modelo de su condición femenina a la vez que parece obedecerlo. Todos los contactos entre Balduino y Margarita están mediados por la fascinación de las apariencias: en las inconfesables entrevistas nocturnas ella se oculta bajo el rótulo de *dama de palacio*, *maestra de amor*, *oráculo*, incluso *criada*; después, cuando todo parece perdido y Balduino no quiere raptarla por lealtad a Carlos, arriesga su vida fugándose disfrazada[33].

32. José María Díez Borque, *op. cit.*, p. 113-118, piensa que estos matrimonios en los que el amor se impone a la realidad social son meras soluciones literarias.

33. Respecto a las fugas y secuestros, el concilio de Tranto había prohibido el matrimonio entre el autor de un rapto y la muchacha raptada, hasta que esta última no hubiera recobrado su libertad y decidido con plena independencia; asimismo había prohibido, bajo amenaza de anatema, a todos los que ejercían por cualquier motivo autoridad sobre un hombre o una mujer. El rapto, en definitiva, entrañaba nulidad y el raptor se exponía a la pena de muerte. Cfr. Jean Gaudemet, *El matrimonio en Occidenten*, Madrid, Taurus, 1993, p. 342. De otro lado, el disfraz de paje suponía una burla a los límites de la vestimenta y del comportamiento público determinados por el sexo, tal como prescribían las autoridades eclesiásticas y civiles en conformidad con la ley bíblica contra el travestismo (Deuteronomio, 22, 5).

Recurrir al fingimiento (ocultando la identidad o disfrazándose) es un procedimiento técnico común en la comedia para solucionar el deseo amoroso (utilizado por Mira en otras comedias de la época, como *La confusión de Hungría*, donde también aparece el motivo de la locura de un personaje); lo significativo de esta comedia es la solución adoptada para estar en compañía e intimidad de su amante (de una similar se había servido Lope en *La grao de Valencia*). Pero, a la vez, la peculiaridad de Margarita presenta una diferencia notable con respecto a la típica mujer vestida de varón: Margarita no persigue al hombre que la ha agraviado, sino que, como acto de plena libertad, huye con el hombre al que ama. Sólo así es posible alcanzar su deseo. Su rebelión triunfa sobre los valores fijados por la práctica social. Sin embargo, toda la trama que urde conduce a una meta inevitable: el matrimonio con Balduino[34].

Pero las mujeres nobles no solían casarse fuera de su estamento. Tales matrimonios habrían deshonrado a sus familias y a sí mismas, ya que la mujer asumía el estatus de su marido[35]. En consecuencia, la diferencia social

34. Cfr. Bruce W. Wardropper, «La comedia española del Siglo de Oro», en Elder Olson, *Teoría de la comedia*, Barcelona, Ariel, 1978, explica que la comedia se construye a partir de un punto de vista femenino y nos muestra el triunfo de las mujeres sobre los hombres. Claro que este triunfo de la mujer y de sus enredos es un triunfo que culmina en la subordinación de la mujer al hombre por medio del matrimonio: la mujer derrota al hombre para poder someterse a él, y, en última instancia, para reintegrarlo al orden social. Cfr. también Oleza, *art. cit.*, p. 219. Lo que también es cierto es que el matrimonio constituía el acontecimiento más importante en la vida de una mujer, aunque gracias a él pasase de la autoridad y protección de una familia a la de otra, de la tutela de su padre a la de su marido (cfr. Anderson, B.S.-Zinsser, J.P., *op. cit.*, p. 305; Duby, G.-Perrot, M. (Dir.), *op. cit.*, p. 23). De hecho, las casadas estaban sometidas a una *capitis diminutio* que las dejaba en manos del marido. A diferencia de lo que ocurría con los hombres, que al casarse conseguían su plena independencia, la condición de esposa supone una transformación sustancial en su personalidad jurídica y una clara delimitación de sus atribuciones. Esa es la situación, durante el siglo XVII, de la familia española, regida por este principio patriarcal de supremacía del marido (Cfr. José N. Alcalá-Zamora (dir), *op. cit.*, p. 170). Al marido corresponde tanto la administración de los bienes propios como los aportados por la esposa al matrimonio en concepto de dote o herencia; como contrapartida, debe atender y cubrir las necesidades de su cónyuge (*ibid*, 171; Duby, G.-Perrot, M. (Dir.), *op. cit.*, pp. 23-25), a la que conviene proteger por su fragilidad innata, gobernándola con mano suave, pero firme (*ibid.*, p. 77). También ostenta la patria potestad, que incluye como obligaciones las de educar, criar y alimentar a sus descendientes legítimos, así como asegurar la dote de sus hijas (José N. Alcalá-Zamora (dir), *op. cit.*, p. 171).

Incluso, para los teólogos de la época, el matrimonio constituía el instrumento más adecuado para protegerse de la atracción que la lujuria y la sexualidad femeninas provocaban y la forma de mantener la subordinación y la obediencia femenina (cfr. Anderson, B.S.-Zinsser, J.P., *op. cit.*, p. 282).

35. Cfr. Duby, G.-Perrot, M. (Dir.), *op. cit.*, p. 41.

inicial existente entre Margarita y Balduino es lo que ayuda a explicar que sea ella el eje dramático de su parte de la intriga secundaria. Todo su enredo amoroso no es más que un recurso convencional que proporciona a Margarita la posibilidad de vestirse de hombre por dos razones: para que Balduino venza sus inclinaciones amorosas y cumpla con su honor y con la fidelidad que debe al rey y a Dios –las dos esferas en las que se sustenta la trama histórica– y para torcer la decisión de su padre y solventar la diferencia de rango existente, ya que su conducta hará inevitable la boda. Este salto por encima de las convenciones sociales provoca la deshonra del rey (en tanto que Margarita, como doncella, es una mera prolongación del honor del padre), y, a la vez, sólo es posible restablecer la armonía y el orden en la sociedad con la intervención del propio monarca, al que le quedan como únicas soluciones o el ajusticiamiento de la pareja o la aceptación del matrimonio tras un nuevo ascenso social de Balduino: de soldado a 'almirante' al servicio del rey y de ahí a conde de Flandes. De esta forma, la reordenación final del caos hace que las dos tramas de la comedia se encuentren: el matrimonio con Margarita supone para Balduino el premio a su fidelidad al rey y el cumplimiento de la voluntad divina.

Por último, el enredo de Alfreda (o mejor dicho, el enredo de que es víctima la infanta) surge de un deseo clandestino y, por ello, fuera del orden: en ausencia de su padre, bajo promesa de matrimonio[36] («¿Te acordarás de la fe / que me diste para amarme?», vv. 586-587; «Palabra le di de esposo», v. 860), se ha entregado al gobernador de París[37], el Duque Lamberto. Él es consciente de sus actos, pero su pasión lo arrastra a acciones que ponen en

36. Según el derecho clásico, las *verba de futuro* seguidas de relaciones carnales entrañaban matrimonio: era el matrimonio presunto. No obstante, para el concilio de Trento, so pena de nulidad, la legitimidad del matrimonio se basaba en la celebración pública de la boda en la iglesia, con la participación del proprius parochus y la presencia de dos testigos (cfr. Jean, Gaudemet, *op. cit.*, pp. 341 y 412).

37. La cuestión del privado (tan de moda entre 1599 y 1605) está planteada en esta comedia de forma indirecta, ya que el Duque Lamberto no tiene intervención en la trama política de la comedia: su función se circunscribe al ámbito de las relaciones amorosas, con las que ejerce un ataque frontal contra el orden establecido al anteponer sus deseos a su lealtad, a diferencia de Balduino que subordina todo a su fidelidad al rey. No obstante, se sugiere que al confiar en otros hombres, el rey está abdicando parte de su autoridad. Además, resulta evidente que Lamberto, en quien había puesto el rey su absoluta confianza, se nos presenta como la antítesis del privado perfecto, porque rompe los lazos de lealtad que deben unir a los nobles con su soberano.

tela de juicio lo que se da por supuesto: enajenado[38] por una fuerza que lo precipita al deshonor, desea ahora a Matilde («Bien sé que en dificultades / me despeño y precipito / y que voy contra mi honor / si me arrojo y determino», vv. 892-895). Es un deseo ilegítimo, abocado al fracaso, porque se basa en el engaño y en la traición a la palabra dada («Si es Alfreda hermosa infanta / y me confiesas tú mismo / que eres su esposo, ¿qué quieres, / viviendo en la ley de Cristo?», vv. 876-879). Merced a un enredo en el que simula que lo asesinan, Alfreda enloquece: unas veces frenética, otras fingiendo locura, siempre celosa de su prima, denunciará ante su padre su mutua deshonra («Digo que el duque ha gozado / la pureza de mi vida», vv. 2035-2036), pero éste no la cree achacando la acusación a desvaríos de la locura. Por eso, es ella la que intenta agredir al Duque para lavar su agravio («Deja que mate un traidor / pues tú, señor, no le has muerto», vv. 3296-3297). No obstante, el sistema ofrece una alternativa a las damas deshonradas (o a las que no se casaban): entrar en religión de por vida. Lamberto se lo aconseja así y ella casi acepta la propuesta, pero su determinación hace que, cuando la solución parece irreversible, la reordenación final del caos le proporciona la restauración de su honra. Lamberto, para poder recuperar su dignidad y nobleza, reconvierte su deseo ilegítimo en legítimo por medio del matrimonio con Alfreda. El público, en nombre del decoro, no habría aceptado que el duque se casara con otra que no fuera la dama burlada.

38. Según las teorías médicas del amor, el enamorado está dominado por la *voluntad*, que vence al *entendimiento*, que cesa de funcionar y cede sus funciones al *deseo enamorado*, que es por naturaleza desenfrenado. A diferencia del galán, cuando la doncella requerida de amores duda sobre otorgar o denegar su amor no experimenta un enfrentamiento entre voluntad y entendimiento, sino entre voluntad y vergüenza. Frente a los deseos de la voluntad, la vergüenza, encargada de salvaguardar la castidad, defiende el discurso autoritario del poder y del orden social establecido, pues supondría arriesgar la fama en este mundo (que es a lo que se arriesgó la infanta Margarita) y la salvación en el otro por un placer pasajero. Los riesgos de aceptar la pasión amorosa provocan, en numerosas ocasiones, que los galanes, tras la satisfacción sexual, abandonen a las doncellas, recuperando la razón que la pasión había 'nublado' o cayendo en otro apasionamiento mayor, como es el caso de Lamberto. Cfr. María Eugenia Lacarra, «Represen-taciones femeninas en la poesía cortesana y en la narrativa sentimental del siglo XV», en Iris M. Zavala (Coord.), *op. cit.*, pp. 159-175.

4. CONCLUSIONES

Aunque hemos visto que la ficción dramática muestra la actuación de unas mujeres que eluden cánones morales férreamente establecidos y hacen gala de libertad en las relaciones con los hombres, la convicción que predomina hoy día es la de que en la realidad cotidiana la mujer del XVII estaba encerrada y sometida a rígidas normas morales. No obstante, si los censores confundían vida y teatro, si los espectadores eran incapaces de diferenciar al actor del personaje que interpretaba, si la verosimilitud era uno de los referentes estéticos primordiales de este teatro, ¿tan alejada estaba realmente la actuación de nuestras protagonistas de la mujer de la época? ¿Acaso lo dicho en la obra no es más que una ficción subordinada a lo censurado por la cultura dominante?

No ha sido nuestra intención solucionar esas preguntas. Pero debemos recordar que cualquier prescripción moral forma parte de una construcción ideológica creada para justificar determinadas acciones y, en alguna medida, para enmascararlas: que bajo la máscara tras la que se guarda la buena conciencia, la norma es más o menos transgredida y que entre la teoría y la práctica existe un margen, una disfunción, cuya amplitud debe calibrarse. De ahí que la función escénica de Margarita y Alfreda sea, antes que nada, documento de esa disfunción social: son personajes que responden a situaciones (¿reales/ficticias?) en las que Mira de Amescua defiende la solución más adecuada dentro de las posibles en la época[39]. Desde esta perspectiva, los datos que aporta la comedia parecen trascender la realidad social, pues lo que hacen es plantear la pugna existente en el seno de la ideología monárquico-señorial, al situar una especie de pantalla entre nuestros ojos y lo que se quería percibir, esto es, los comportamientos reales. A tenor de eso, es difícil no sostener una actitud profeminista[40] en el Mira

39. Coincido en la apreciación con Concepción Argente del Castillo, *op. cit*, p. 115. Asimismo, María Grazia Profeti, «Mujer y escritura en la España del Siglo de Oro», en Iris M. Zavala (coord.), *op. cit.*, pp. 235-284, sostiene que la mujer, al intentar evadirse de la casa con engaños amorosos, hace el juego del galán en la guerra del galanteo, del que acepta todos los esquemas, pero siempre va a ser reconducida dentro (p. 248).

40. Aunque a modo de contraste, no dejan de ser significativas algunas referencias que forman parte de la tradición misógina. En boca de Margarita se expresa la necesidad de que las mujeres actúen con engaños en una sociedad en la que el *honor* está por encima del *amor*: la dualidad honor / amor aparece reflejada en la oposición día / noche: «y a mí más, que es importante / por conservar

de Amescua de *El primer Conde de Flandes*, porque no creemos que pueda entenderse como condenatoria su posición respecto a las infantas: Margarita se ha dejado arrastrar por el amor (en tanto que *amenaza* del orden establecido), pero siempre ha preservado su identidad, o sea, su honor (que es *enemigo* de la libertad individual); el público aceptaría su fuga como atenuante ante un matrimonio impuesto y como medio para forzar a su padre a casarla con Balduino, al tiempo que admitiría que debía ser el padre el que consintiera el otro matrimonio deseado. Respecto a Alfreda, su actitud es similar: se dejó seducir por la galanura del duque, pero sólo se entregó a él bajo promesa de matrimonio; después enloquece por amor o, mejor, por frustración del deseo, más por rabia al verse abandonada por su amante que deshonrada.

Como en tantas otras comedias, en *El primer Conde de Flandes* se insiste en la necesidad de orden como concepto básico en las relaciones sociales (públicas o privadas): los dos enredos amorosos -igual que la crisis política- lo han amenazado y han ocasionado la necesidad de restaurarlo, pero dentro de los márgenes que las actuaciones de las infantas han fijado. Se parte de una situación de transgresión nacida del deseo erótico para volver a reintegrarse en la armonía social como punto de encuentro de las dos acciones de la comedia. Hay, pues, una rigurosa correspondencia entre las dos tramas de la obra: en la problemática política, el rey Ludovico, enajeado por su ansia de poder, incumple la palabra que dio a Carlos ante la cruz y sus deberes de príncipe cristiano; en el enredo amoroso, Lamberto, desequilibrado por su deseo erótico, incumple la ley de Dios al traicionar la palabra de matrimonio dada a Alfreda. Uno y otro son incapaces de vencerse a sí mismos; se abandonan a sus deseos y se precipitan inexorablemente en el deshonor; son dos hombres incapaces de vivir de acuerdo con las expectativas que los demás tienen puestas en ellos, ni con las normas que

---

la honra mía / vencer mi pasión de día, / y al fin, como soy mujer, / me quiero dejar vencer / en la noche muda y fría» (vv. 1173-1178). Asimismo, Lamberto, ejemplo máximo del deshonor masculino, es el que nos pinta a la mujer como encarnación de la perversidad con una colección de emblemas: «¿Quién adora a la mujer / sabiendo que es un hechizo / que la razón quita al hombre / y aun a la fiera el distinto? / Si nos canta, es la sirena; / si nos mira, es basilisco; / si nos halaga, escorpión; / si nos llora, es cocodrilo; / si se queja, es la hiena; / si llama, es lobo marino; / si nos habla y nos pregunta, / [es el esfinge de Edipo:] / todo en orden a engañarnos». (vv. 812-824); también insiste en la frivolidad femenina: las considera «amigas de novedades» (v. 758) e incapaces de distinguir entre amor y deseo (v. 778).

exigen sus responsabilidades sociales y religiosas. Su incapacidad para controlar el deseo de poseer (sea el imperio o a Matilde, respectivamente) les hace perder el equilibrio y los conduce a acciones que van en contra de su formación y creencias fundamentales. En cambio, Carlos y Balduino responden a los modelos sociales de rey y galán.

En conclusión, igual que en la esfera pública la *falsa razón de estado*, basada en la imposición del egoísmo político sobre la religión, sucumbe ante una *razón de estado cristiana*, fundada en el acuerdo entre razón y fe, en la esfera privada la *falsa razón de amor*, instaurada en la imposición de intereses particulares, cede ante la *razón de amor*, que armoniza deseo (que es natural y bueno en sí mismo, y seguir los impulsos naturales es un derecho de origen divino) y honor.

En otras palabras, *El primer Conde de Flandes* defiende que los problemas políticos y amorosos se resuelven al imponerse de forma equilibrada la lógica político-religiosa del sistema contrarreformista[41].

41. Frente a lo que pudiera pensarse por el título, el personaje Balduino, Conde de Flandes, modelo de virtudes heroicas en lo militar y de lealtad en el amor y en la política, carece de otra relevancia en el desarrollo de los hechos históricos de la comedia: su presencia, además de corporeizar las virtudes mencionadas, tiene como funciones principales las de servir de contrapunto al traidor Lamberto y establecer un vínculo genealógico con Carlos V, esencial en toda comedia de exaltación nacionalista, al expresar el sentimiento de misión providencial e histórica de la monarquía hispánica (España como pueblo elegido por Dios para defender y extender la concepción católica de la vida y establecer así el Imperio universal cristiano). Son los reyes (aunque en el conjunto de la obra no dejen de ser seres cotidianos, muñecos en manos de las maquinaciones de sus consejeros y de la fortuna voltaria, ajenos a la grandiosidad que alcanzan al final de la pieza), y más en concreto Carlos el Calvo, los personajes esenciales en este sentido. Con sus actos se consigue: a) hacer que la justicia poética descargue las culpas contra Rodulfo, símbolo de la falsa razón de estado por incitar a la traición y a la mentira, instrumento de la soberbia y de la ambición, lo que a su vez constituirá la causa de su horrenda muerte; b) enfatizar la magnanimidad del poder real, capaz de conceder el perdón al rey Ludovico y a cuantos habían quebrantado la moralidad del orden social (Margarita-Balduino; Alfreda-Lamberto); c) plantear una evolución positiva del rey alemán, quien, como cualquiera, está sujeto a la falibilidad humana: tras dejarse engañar por las maquinaciones de su hijo natural y llevar por su ansia de poder, acepta la decisión papal y rinde vasallaje a su hermano Carlos, obligado por la ley de Dios a cumplir con la justicia, manteniéndose en los límites del poder que su misión exige; c) presentar al papa y al rey-emperador como los elementos de unión y estabilidad del orden político; d) evidenciar que la Providencia es la única fuente real de poder y, por tanto, demostrar la superioridad de la jurisdicción espiritual sobre cualquier otro poder, y e) mostrar que la lealtad al rey (entendida como sumisión a los canales establecidos y, por tanto, no perturbadores del orden social) es la vía más eficaz para el ascenso social.