

Nº 26  
REV



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

ACERCAMIENTO A TRES PERSONAJES  
FEMENINOS DEL TEATRO ESPAÑOL  
DEL SIGLO XVII

T E S I S I N A

PARA OBTENER EL TITULO DE:

LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS  
HISPANICAS

P R E S E N T A :

MARCELA MA. C. VELAZQUEZ ARELLANO

ASESOR: MAESTRA ALICIA CORREA PEREZ

MEXICO, D. F.

1992

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



## **UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso**

### **DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

ACERCAMIENTO A TRES PERSONAJES FEMENINOS DEL  
TEATRO ESPAÑOL DEL SIGLO XVII

I N D I C E

	PAG.	
I	INTRODUCCION	
1	Panorama histórico de España en el siglo XVII	1
2	Panorama barroco en España en el siglo XVII	6
3	Generalidades sobre el teatro español en el - siglo XVII	12
II	LA PARTICIPACION DE LA MUJER DENTRO DEL TEATRO ES- PAÑOL DEL SIGLO XVII	
1	Teatros y escenarios en España	22
2	La mujer como público	25
3	La mujer como actriz	27
4	La mujer vestida de hombre	28
III	TRES OBRAS DRAMATICAS Y TRES PERSONAJES FEMENINOS	
1	<u>Los empeños de una casa</u>	40
	a) Doña Ana	47
2	<u>Don Gil de las calzas verdes</u>	52
	a) Doña Juana	55
3	<u>La hija del aire</u>	59
	a) Semiramis	62
IV	CONCLUSIONES	69
	CUADRO DIDACTICO COMPARATIVO DE SEMEJANZAS Y DIFERENCIAS ENTRE LAS TRES OBRAS DRAMATICAS Y LOS TRES PERSONAJES FE MENINOS	73
V	BIBLIOGRAFIA	75

## CAPITULO I

### INTRODUCCION

#### 1 Panorama histórico de España en el siglo XVII.

A partir del descubrimiento de América, España inicia el camino hacia la cúspide, lo que será el Imperio Español, "los siglos de oro". Carlos I heredó por parte de su madre doña Juana "la Loca" a la España unificada por los Reyes Católicos, Nápoles, Sicilia, América Hispana y norte de Africa; por parte de su padre, Felipe "el Hermoso"; el imperio Austriaco: Alemania y los Países Bajos (Bélgica y Holanda).

Los moros, quienes habían invadido España en el siglo VIII, para 1492 sólo poseían el reino de Granada, el cual pierden en la Batalla de Granada y son expulsados definitivamente de España.

Los judíos se enfrentaron a la dura decisión de ser desterrados o convertidos al catolicismo. El destierro significaba la expulsión de la tierra que había sido su hogar durante ocho siglos, y el convertirse significaba la vigilancia constante de la inquisición, además de no poder ocupar cargos públicos así como algunas profesiones y la vejación que sufrían por falta de una limpieza de sangre hidalga la cual sólo se lograba después de tres generaciones.

Así se da el gran paso de la Edad Media al Renacimiento; con todo por delante el hombre español emprenderá no sólo la conquista de los

reinos terrenos sino la conquista del reino de Dios. (1)

Sin embargo, este poderoso Imperio desde su inicio empieza a gestar su decadencia.

La cúspide sin duda la vivieron Carlos I y Felipe II, los mejores soberanos hasburgos que tuvo España. A partir del último, los siguientes austrias dieron un pésimo gobierno que originó una transformación en el espíritu de los españoles, modificando grandemente a España. Después de cuarenta y dos años, Felipe II dejó en manos de su sucesor la casa reinante que había sido la más poderosa de su tiempo y la que más grandes hazañas había realizado.

Felipe II se había ganado al pueblo español y llevó la monarquía a su punto más alto, ya que la grandeza que había heredado de su padre Carlos I se lo exigía así; además, su posición religiosa casi mística y patriótica enmarcaba perfectamente con la época. Pero la nación española había sido demasiado grande para soportar por mucho tiempo el peso de su propia grandeza y era natural que se desplomara, casi inmediatamente después de haber alcanzado la cima.

1) Desde la reconquista, España se erige en defensora de la cristiandad. España creía ser el pueblo elegido por Dios, para este fin.

Como en el siglo XVII España se agota con innumerables guerras contra Holanda, Inglaterra y Francia, el español se sintió incómodo y molesto. Surge una atmósfera de sentimientos e ideas contrastantes, como miseria en las clases bajas y lujo desbordante en las clases altas, devoción por un lado, herejía y crímenes por el otro; preceptos morales en la teoría y gran libertinaje de las costumbres en la práctica.

Políticamente Felipe II deseaba unificar a Europa en la monarquía católica de los austriacos, pero este sueño se fue antes de morir él. España con Felipe III vivió una decadencia política de la cual no pudo sobreponerse, a pesar de todos sus esfuerzos.

Comienza la decadencia con Felipe III, y en tiempos de Felipe IV se pierde el dominio territorial en Europa. Estos dos reyes dejan el poder, el primero en manos del duque de Lerma que posteriormente es sustituido por su hijo, el duque de Uceda, y el segundo en manos de su primer ministro el conde duque de Olivares; pero estos validos no vieron por el pueblo español. España vivía una difícil situación en su política exterior, ya que tenía que luchar contra muchos países por asuntos económicos, políticos, sociales, además de religiosos. Interiormente España tenía grandes problemas con el pueblo, ya que éstos sólo pensaban en el lujo, en la hidalguía y el honor; la gente no trabajaba, como puede verse en la novela picaresca de este siglo. El pueblo ansioso de fama y riqueza, prefiere probar fortuna en América en busca de mejores horizontes.

Con la expulsión de los árabes hubo un estancamiento en los campos productivos, porque ellos durante mucho tiempo se habían dedicado a mejorar la producción agrícola y ganadera. A los españoles se les hacía más atractivo adquirir fama, gloria y fortuna, que trabajar la tierra o cuidar el ganado.

El destierro de los judíos también tuvo sus consecuencias. Este destierro afectó no sólo la economía, sino también la política pues los judíos se hicieron aliados de los enemigos de España.

A la muerte de Felipe III se sintió una luz de esperanza; se pensaba que el nuevo rey vería por su pueblo, pero ésta se acabó con Felipe IV al ver en él la continuación de la inminente caída de España.

El nuevo monarca resultó ser nulo para tan alto cargo, gustaba del placer, las fiestas, los toros, el teatro; sin embargo, propició el gran auge del teatro español de este siglo, por lo que se le llamó el "Rey del teatro".

Como anteriormente habíamos dicho, Felipe IV al igual que Felipe III dejó el mando de la corona en manos de sus validos, en este caso del conde duque de Olivares quien específicamente tenía objetivos muy distintos al bienestar del pueblo. Se rompe la paz que se había hecho con Holanda y se viven constantes guerras en la mayoría de las posesiones españolas, tanto en América como Italia y Flandes; todas ellas causadas

por los enemigos de España (Francia e Inglaterra principalmente).

Felipe IV se casa con una sobrina suya, doña Mariana de Austria, hija del emperador Fernando III. Los constantes matrimonios entre familiares provocaron la degeneración fisiológica en la real familia y trajeron trágicas consecuencias para su descendencia.

Después de Felipe IV la caída fue tan rápida, que las potencias de Europa estuvieron al acecho, listas para lanzarse sobre la herencia de Carlos II "el hechizado". (2)

De esta manera y "en un periodo menor de noventa años, España perdió el Imperio y fue devorado por propios y extraños" como dice Sergio Fernández. (3)

Francia es la que logra el trono para Felipe de Anjou, quien se convierte en Felipe V para iniciar así la dinastía de los Borbones.

2) Llamado así por ser un rey débil y con problemas de retraso mental. El dichado rey muere sin descendencia.

3) Sergio Fernández. Grandes Figuras del Renacimiento y el Barroco, México, - Pormaca, 1966, p. 69



## 2 Panorama Barroco en España en el siglo XVII.

El Barroco es una corriente artística que surge en España a fines del siglo XVI y principios del XVII, como consecuencia de la plenitud y decadencia política, económica y social que vive España. Este vivir al mismo tiempo plenitud y decadencia (quiero pero no puedo), provoca una crisis y un profundo desencanto vital, un deseo de huir de la realidad, la cual se manifiesta, entre otras formas, en la exageración en la expresión artística.

Este movimiento cultural es una continuidad y una ruptura del movimiento anterior, el Renacimiento. Este, artísticamente fue grandioso, sin embargo, el Barroco lo fue aún más, porque no hubo una decadencia cultural sino que continuó la plenitud artística del Renacimiento. Asimismo, podemos hablar de una ruptura, ya que el Barroco rompe el equilibrio de las formas y rechaza la realidad manejada como tal; sin embargo todo el resplandor del Renacimiento se desborda en el Barroco.

El Barroco nació en España por la situación histórica específica, y abarcó todas las artes, presentándose tanto en la arquitectura, como en la pintura, la escultura, la literatura y la música.

El Barroco busca los contrarios, los recargamientos, lo sobrenatural, lo metafísico, como protesta contra la realidad. Busca sus valores en algunos aspectos de la Edad Media como lo efímero de las cosas mundanas, el desenga-

No de esta vida, los héroes y símbolos heroicos medievales. El ambiente que adopta es intangible, exuberante, es un artificio donde flota el desengaño, la inquietud, la apariencia, la desilusión que son ocasionados por la conciencia del bien perdido. Se vuelve a los temas de la muerte y lo metafísico.

En la sociedad española se refleja todo lo antes mencionado. El nuevo sentimiento es de contradicción, dualidad, ingenio, sabiduría (ligado a un mundo intelectual, espiritual más que material); la evasión, en algunos aspectos, hacia un ámbito intelectual ideal o culto convirtió a la sabiduría en uno de los máximos valores del Barroco, así como la belleza lo había sido en el Renacimiento.

En el Barroco, la vida puede ser sinónimo de engaño, la muerte es lo único real. No quiere plasmar realidades, por lo que busca ideales por medio de una exorbitante imaginación. Lo natural en el Renacimiento se vuelve artificio en el Barroco. Y con este mecanismo de defensa, engañado algunas veces, desengañado otras, vivirá con gran fuerza este siglo, en el que vivir se traducirá en un afán por crear. Crear es lo único que no se le negó al genio barroco a lo largo del siglo, el culto al ingenio será su respuesta.

Dentro de la literatura se dan varias formas de expresión del Barroco, porque el hombre barroco no podrá expresarse en una sola forma, como tampoco él, será uno solo. Por ejemplo Quevedo será uno en Los sueños

y otro en sus sonetos amorosos, distinto al de El Buscón.

El Barroco tiene una multiplicidad de formas expresivas debido a su esencia conflictiva y a la necesidad de respuestas, ante la crisis exterior e interior que vive el hombre barroco. Algunas de estas formas de expresión son:

#### PICARESCA

La picaresca refleja la realidad cruda y crítica a la España del siglo XVII. Acerca la realidad al lector, con exageración para hacerla más evidente. El personaje de esta novela, el pícaro, se vuelve cínico lo cual conduce a la negación de la vida y al desengaño vital, ya que usa su ingenio para únicamente sobrevivir.

En la novela El Guzmán de Alfarache su autor nos presenta casi solamente almas mezquinas; si en El Lazarillo de Tormes se ve una ventana abierta a la esperanza, ésta es la del disimulo y el autoengaño; pero en El Guzmán de Alfarache no hay ventanas o todas las salidas están cerradas; a pesar de toda la exageración, su autor, Mateo Alemán, contradictoriamente, pretende dar una enseñanza moral, un ejemplo que no se debe seguir.

#### CULTISMO O GONGORISMO

El cultismo en la expresión es la belleza de la palabra culta por medio de metáforas, conceptos, imágenes, encuentra en el sonido de la palabra, en la carga estética de ella, así como en la intención mental

que encierra, una nueva forma poética. El cultismo parte del concepto y elabora la palabra, crea una singular expresión tan propia de la época, por excesiva, desengañada y huidiza.

El cultismo es la evasión de la realidad e instalación en un mundo sensorial regido por la belleza de la palabra. Es expresar un sentido del mundo a través de la imagen poética. En la Fábula de Polifemo y Galatea, que sería nuestro ejemplo, descubrimos por la palabra, a la palabra poética misma, el lenguaje en su belleza culta.

#### CONCEPTISMO

El conceptismo en la expresión es una realidad a través de conceptos o símbolos que veladamente reflejan la verdadera realidad; presenta la metáfora cargada de múltiples sentidos en conceptos elaborados e ingeniosos.

"Es necesario advertir que 'conceptos' manejados en el conceptismo español del siglo XVII no son, o rara vez son, pensamientos profundos y originales, sino ingeniosidades." (4)

Esto confirma que una de las características indiscutibles del Barroco es el ingenio que encontramos en todas las manifestaciones de éste.

4) Dámaso Alonso. Góngora y el "Polifemo", p. 90

El conceptismo es la capacidad para utilizar el ingenio y reflejar simbólicamente mediante conceptos cargados de contenido, la paradoja de la vida barroca. Por ejemplo Los sueños de Quevedo son en realidad los símbolos de esta vida, la realidad cotidiana y monstruosa, desesperada y cansada; el sueño es el reflejo del hombre del siglo XVII en España que vive en una contradicción: la vida y la muerte, lo inexistente y lo real, la grandeza y la decadencia; elementos éstos del Barroco.

Cultismo y gongorismo tienen en común la exageración y la complicación conceptual; cultismo y conceptismo son expresiones barrocas, "modos nacionales y particulares de un gusto", como señala Dámaso Alonso, y una necesidad que se desarrolla a causa de una circunstancia histórica social específica.

Podemos concluir que conceptismo y cultismo son dos formas diferentes, pero que van unidas. "En el fondo del gongorismo hay siempre una tendencia que tenemos que llamar conceptismo." (5)

#### INTELLECTUALISMO

Podemos llamar intelectualismo a la forma de expresión del Barroco que huye de la realidad, aparentando que el desengaño se supera y se construye una nueva realidad, donde la inteligencia y la creación del

5) Ibidem, p. 89

intelecto son el principal valor. El intelectualismo no se compromete del todo con la realidad, aparenta que ésta no le molesta.

Un ejemplo de intelectualismo puede ser El Criticón de Baltasar Gracián, donde Critilo personaje principal, representa el intelecto. Gracián nos dice a través de su obra que la inteligencia, la razón y el intelecto son indispensables para superar el desengaño, ya que éste es la única verdad que se posee. El camino por la vida que realiza Critilo y Andrenio está lleno de símbolos de la realidad española que Gracián crea y recrea con base en la cultura occidental.

#### IDEALISMO

El idealismo será la invención de una realidad al rechazar la cotidiana; pero aquélla se compromete con ésta, para cambiarla, para transformarla; con ingenio se es capaz de crear un mundo real e ideal que sea verdadero, pues la verdad también se inventa. Como en El Quijote, cuyo personaje se convierte en tipo, pues representa el ideal comprometido con la realidad; además posee valores absolutos como la libertad al servicio de un ideal.

Todas estas modalidades o expresiones literarias del Barroco tienen en común, entre otros, el desengaño de la realidad, el ingenio profundo, la exageración, la contradicción, los que, unidos a la actitud picaresca, se reflejarán en las obras dramáticas, en el enredo y en el juego teatral que en ellas concibe.

### 3 Generalidades sobre el teatro español en el siglo XVII.

Infinidad de países han tenido excelentes dramaturgos a lo largo de la historia, pero pocos lograron poseer un teatro nacional. Este requiere el conjunto de varios grandes escritores y que éstos utilicen una forma dramática excepcional, lo cual se da únicamente en ciudades que concentran la riqueza cultural de una nación.

Así sucedió con los griegos en la antigüedad y con los ingleses en el período isabelino.

En España, el teatro había adquirido su categoría de teatro nacional y popular con Lope de Vega a fines del siglo XVI; para el siglo XVII aquél asimila todas las modalidades o expresiones barrocas y presenta con mayor claridad la forma de existir de la España barroca. Por ello podemos afirmar que en el teatro, más que en otros géneros, se refleja la contradicción y el juego del sentir del hombre barroco.

En el siglo XVII el "drama nacional español", llamado así por Francisco Ruiz Ramón (6), se convierte, por la riqueza de temas, en un verdadero cosmos, que a su vez enriquece la literatura y la vida española.

6) Francisco Ruiz Ramón. Historia del teatro Español, t.I, p. 140

La capacidad de los dramaturgos era asombrosa pues convertían cualquier tema en arte, en obra dramática. "Lo realmente significativo e importante (...) es haber traspuesto en clave dramática lo que antes no lo estaba, ésta es la creación máxima del teatro español..." (7)

"El teatro español descubre, el espacio dramático develando horizontes inéditos, y abre nuevos cauces para la conversión del mundo del hombre en drama." (8)

Ruiz Ramón llega a la conclusión de que el ser del espíritu humano es lo dramático, "una manera de pensar la existencia". (9)

Los dramaturgos del siglo XVII suprimieron los límites entre lo trágico y lo cómico; esto invalidaba la distinción de géneros, para crear un concepto más vital de la acción dramática como reflejo de la vida, por ello debía ser verosímil.

"La nueva dramaturgia es, ante todo, un nuevo punto de vista de la realidad (...) que pretende imitar en un poema mixto la mixta con textura del vivir". (10)

7) Ibidem, p. 142

8) Ibidem, p. 142

9) Ibidem, p. 148

10) Ibidem, pp. 148-149



TEMAS

Entre los temas predominantes del teatro español, el honor ocupa un lugar privilegiado y aparece dotado de un valor absoluto, hasta el grado de que lo equipara a la vida misma. El individuo, en cuanto miembro de la comunidad que sustenta y da sentido a su vida, debe, si quiere permanecer en ella, mantener íntegro su honor; pero el honor no está en el individuo, pues son los demás quienes dan y quitan honra; es necesario vivir en permanente tensión, vigilante con todos los sentidos y el ánimo atentos a la opinión ajena. Un simple gesto o actitud, real o imaginada, se considera como ofensa del honor. Esta ofensa exige inmediata reparación, y el honor se paga con la misma vida.

En El mejor alcalde el rey, Lope de Vega nos dice:

"Ya no pensé que te viera  
no por presa y encerrada,  
sino porque deshonrada  
te juzgué siempre en mi idea;  
y es cosa tan torpe y fea  
la deshonra en el honrado,  
que aún a mí, que el ser te he dado,  
me obliga a que no te vea". (11)

11) Félix Lope de Vega. El mejor alcalde el rey, p. 162

O en El alcalde de Zalamea, Calderón de la Barca expresa:

"Al rey la hacienda y la vida  
se ha de dar, pero el honor  
es patrimonio del alma  
y el alma sólo es de Dios". (12)

Esta capacidad del autor del siglo XVII para convertir cualquier tema en un drama, y además en un drama con sentido nacional, se dio a partir de Lope de Vega. Este encuentra la clave que permite el cambio del teatro, además de que fija el sentido propio de éste; dio unidad a todos los elementos existentes y los perfeccionó, les dio autoridad; su triunfo consistió en el concepto que tenía del teatro. Veamos lo que dice en El Arte nuevo de hacer comedias:

"Cierren los doctos esta vez los labios  
Lo trágico u lo cómico mezclado."  
(...)  
Porque ya le perdimos el respeto  
Cuando mezclamos la sentencia trágica  
A la humildad de la bajeza cómica". (13)

La mezcla de lo trágico y lo cómico, por ejemplo, se hará para producir mayor vitalidad en el juego dramático. O el tema del honor para atraer al público a la escena:

12) Pedro Calderón de la Barca. Obras completas, t.II, p. 549

13) Félix Lope de Vega. El arte nuevo de hacer comedias, pp. 14-15

"Los casos de la honra sean mejores,  
Porque mueven con fuerza a toda la gente,  
Con ellos las acciones virtuosas,  
Que la virtud es dondequiera amada". (14)

Lope sentía la necesidad de darle al pueblo arte por medio del teatro, ya que su público era éste, y él mismo formaba parte de aquél al descubrirse a sí mismo.

El éxito de Lope de Vega también se debió a que sus obras tenían el sentir del pueblo español de aquel momento.

"Y escribo por el arte que inventaron  
Los que el vulgar aplauso pretendieron;  
Porque como las paga el vulgo, es justo  
Hablarle en necio para darle gusto". (15)

#### TIRSO DE MOLINA

En Tirso de Molina (16) se destaca la claridad expositiva, la finura psicológica en el retrato de caracteres, la precisión ideológica, el agudo ingenio para la sátira, la riqueza del lenguaje, el sentido realista y su feminismo.

14) Ibidem, p. 13

15) Ibidem, p. 12

16) Francisco Ruíz Ramón clasifica la dramaturgia de Tirso de Molina dentro del ciclo de Lope de Vega.

Se distinguen entre las comedias de Tirso de Molina las de costumbres y las de intriga. En las de costumbre destacan los análisis psicológicos en algunos personajes, enfocados a sus caracteres como el melancólico, el desconfiado, el frívolo, el vergonzoso.

En la comedia de intriga destaca la magistral técnica que poseó Tirso de enredar y desenredar la trama, en las comedias como en Don Gil de las calzas verdes o La villana de Vallecas.

Sin embargo, dentro de esta división se junta intriga y psicología, las cuales funcionan juntas para crear la realidad teatral de cada obra. "No hay juego psicológico sin intriga ni intriga sin juego psicológico".  
(17)

Generalmente la acción gira en torno a personajes que buscan conseguir sus fines, ya sean amorosos, de poder o de venganza, como por ejemplo en Don Gil de las calzas verdes que serían amorosos.

Lo que se enfrenta siempre es: un individuo y un sistema, con el triunfo de uno sobre el otro, aunque sin castigo para nadie, pues no es la moral, como en Alarcón, sino la ironía y el humor quienes apoyan el juego dramático del autor.

Nadie es castigado, quizá el Don Juan, pero por trasgredir el orden divino; al final de las comedias de Tirso se concilia todo el mundo, demostrándose la esencial relatividad que sustenta el juego de las conductas sociales. Lo que parecía irreconciliable, por absoluto, es reconciliable, precisamente porque en la realidad todo es relativo; recordemos en el propio Burlador de Sevilla que al final todos obtienen una pareja:

"¡Justo castigo del cielo!  
Y ahora es bien que se casen  
todos, pues la causa es muerta,  
vida de tantos desastres". (18)

Tirso, al repetir en esquemas la vida cotidiana con ligeras variantes en cada una de sus comedias, lo que hace es mostrar que en realidad lo que mueve a los personajes no es el rígido sistema de principios, sino el de los intereses. "Toda situación conflictiva, se resuelve de golpe y por encanto. Basta sólo que las apariencias queden a salvo". (19)

La repetida aparición del disfraz varonil como recurso teatral, además de darle a la comedia gran comicidad, pone al descubierto la necesidad de las mujeres de burlar las normas del sistema antes mencionado. Ellas, al estar descontentas y en desacuerdo con la posición secundaria

18) Tirso de Molina. El Burlador de Sevilla, p. 203

19) Francisco Ruiz Ramón. Op.cit., p. 244

que la sociedad regida por varones les ha impuesto, vengan su honra persiguiendo al ofensor disfrazadas, hasta conseguir el desagravio o adoptando una actitud de burla ante el varón.

Pocos personajes femeninos aparecen dotados de tan absoluta libertad como Don Gil de las calzas verdes o Martha la piadosa, arquetipos de la astucia femenina y maestras en el arte de la disimulación y el engaño.

Su calidad exclusivamente dramática más allá de toda psicología y de toda verdad histórica, así como el mundo cómico logrado es lo que da vitalidad a las comedias del gran dramaturgo Tirso de Molina; ya que cada una de sus obras son un mundo por sí solas, cuyos elementos funcionan siempre eficazmente, puesto que siempre habrá espectadores que se adentren en él.

#### CALDERON DE LA BARCA

Cuando Calderón de la Barca se inicia como dramaturgo, encuentra ya una enorme herencia teatral, con una formidable máquina en pleno funcionamiento. Calderón acoge esa gran libertad de acción y esa tradición teatral viva y espléndida, cuya prolongación, profundización de temas y técnicas, depuración de estructuras dramáticas básicas, las realiza como etapa final de un proceso en el que el "teatro nacional" va tomando conciencia de su propia y artística esencia.

Calderón somete la tradición teatral anterior mediante una técnica -

esquemática, rigurosamente lógica, dando como resultado una sistematización ideológica de los motivos y sentimientos básicos de la comedia. También hay una agrupación jerárquica de los personajes en torno a una clave. Por ejemplo, Calderón forma parejas complementarias, generalmente antitéticas; en La hija del aire el personaje de Semiramis y el de Ninias, - su hijo, exteriormente son casi idénticos, pero interiormente son opuestos en ideas y sentimientos; este orden lleva a la unificación de la acción. Por otra parte, el conflicto lo hace íntimo y el mejor instrumento que usa Calderón es el monólogo interior; éste explica la dialéctica interna del personaje, el tenso debate de valores contrarios, enfrentados en el alma de los caracteres. El personaje calderoniano es dueño de su razón, pasión, libertad y palabra; por ejemplo, el personaje de Segismundo en La vida es sueño, donde su libre albedrío lo hace triunfar sobre su destino.

Calderón añade al estilo conciso, la simplificación de la trama y la perfección técnica. Este gran poeta asimila los elementos fundamentales de la dramática vigente y en ellos nos expresa su visión del mundo.

El conflicto entre libertad y destino es uno de los que más veces toca de lleno Calderón. El héroe trágico (hombre o mujer) tiene un destino adverso por lo cual causa la destrucción de los demás o de sí mismo; para evitar el cumplimiento del hado, el héroe es encerrado e incomunicado de los demás; pero la sabiduría humana, que ha previsto todo para evitar el oráculo, es burlada y el héroe sucumbe o vence su destino.

Con la muerte de Calderón terminan los cien años de teatro que florecieron tan ricamente en España y que no los hubo en ninguna época, en ningún momento ni en ningún lugar.

Cuando Calderón muere, Madrid tenía cuarenta teatros; se sabe el nombre de más de dos mil actores de los siglos de oro. Se ha calculado que se escribieron y representaron unas treinta mil obras, algunas de las cuales serían malas, sin duda, pero muchas sobresalieron y tienen y seguirán teniendo fama universal. Lo más sorprendente es que el drama auténtico se desarrolló y surgieron los dramaturgos más significativos aun cuando España padecía la pobreza y mientras los países de Europa la dejaban exhausta; la escena y las bellas artes crecieron mientras la nación declinaba, "en un país arruinado y hambriento donde un galán daba a sus amadas alimentos en vez de flores, a modo de obsequio..." (20); los teatros se multiplicaron donde Lope de Vega, Tirso de Molina, Juan Ruiz de Alarcón, Mira de Amescua, Calderón de la Barca alcanzaron la cúspide estética en sus obras.

20) Kennet Macgoman y William Melnitz. La escena viviente. Historia del teatro universal, p. 139



## CAPITULO II

### LA PARTICIPACION DE LA MUJER DENTRO DEL TEATRO ESPAÑOL DEL SIGLO XVII

#### 1 Teatros y escenarios en España en el siglo XVII.

A fines del siglo XVI en la capital de España se contaba con tres tipos de teatro; el eclesiástico, el de corte y el teatro público urbano. Los dos primeros con gran lujo, eran obras para ceremonias religiosas o cortesanas, o simplemente para festividades, donde la pieza teatral era parte de la fiesta.

El teatro público urbano montaba obras teatrales casi cotidianamente. Para este teatro se escribieron la mayoría de las obras del drama nacional. A fines del siglo XVI ya existía el teatro "corral" de la Cruz reconstruido en 1579, al cual luego se añadió el teatro del Príncipe en 1582. Las Cofradías de la Pasión y de la Soledad fueron dueñas de los teatros o corrales madrileños. Antes hubo otros, el de la calle del Sol, el de la Pacheca y el de Burguillos.

Estos teatros, llamados corrales, en un principio carecían de techo, y aprovechaban las ventanas de las casas vecinas como desvanes, si eran altas; las ventanas bajas como aposentos (palcos de ahora) eran para el público más selecto. Luego venían las gradas, abajo de los aposentos. El patio (lunetas o butecas de ahora) eran la localidad más barata, a ella acudía el vulgo, que presenciaba la pieza de pie. Al patio solo concu-

rrían los hombres, a quienes se les denominaba mosqueteros y por supuesto constituían la parte más impaciente y ruidosa.

Al principio, las decoraciones y el arte escénico era de lo más simple. A lo largo del siglo XVII los teatros fueron mejorando, se construyó un anfiteatro, la escenografía también mejoró y el público siempre colaboró con su imaginación.

A partir de 1615 hubo en España doce compañías "reales" o de "título", en tanto que eran innumerables las de la legua que recorrían el país entero y cuyos integrantes pasaban muchas penalidades.

Las representaciones teatrales, además del domingo, eran dos o tres veces por semana, y diariamente al acercarse la cuareσμα; durante ésta se cerraban los corrales. Las representaciones eran por las tardes, a las dos en invierno y a las tres en verano.

La obra de teatro comenzaba por una "loa", en la cual daban explicaciones necesarias al público, referentes a la comedia. Se contaban chistes sobre algún asunto del momento. Muchas de las "loas" no tenían relación con la comedia que seguía. Después de ésta comenzaba la comedia que constaba de tres actos o jornadas, como lo había dictado Lope en su Arte nuevo; en los intermedios de éstas se ponían en escena los "entremeses" que eran piezas jocosas breves. Junto con los entremeses se bailaban danzas de la época.

Lo cómico alternaba con lo grave y el gracioso no faltaba aun en las obras de carácter serio o trágico.

2 La mujer como público en el teatro del siglo XVII.

Ningún lugar del teatro fue tan descuidado como la cazuela. Esta, situada al final del patio, era el lugar donde estaban ubicadas las mujeres. Su nombre proviene de las pésimas condiciones en que se hallaban las alojadas allí. A este lugar también se le llamaba el "horno".

"Las mujeres que "van a ver y ser vistas" se sientan en el pa  
tril delantero, y por ponerse allí cubren la luz de las otras -  
señoras sentadas atrás que "quedan como en una cueva" (1)

Con todo, había un hombre encargado de apretarlas, una contra la otra, el cual se le llamaba "apretador". La situación era tal que cuando comenzaba la comedia, la mujer sentada junto a la puerta de la cazuela oía a los personajes pero no los veía. La mujer que estaba sentada en el último banco veía, pero no oía "con que ninguna ve comedia porque las comedias ni se oyen sin ojos ni se ven sin oídos". (2)

Había una cazuela principal, pero las condiciones eran las mismas; en ésta era necesario poner una tarima de tablas para tapar el hueco por donde salían los mozos; quitar y poner los toldos, porque cuando llovía se mojaban las mujeres.

1) Othón Arroniz. Teatros y escenarios del Siglo de Oro, p. 89

2) Ibidem, p. 90

A lo largo del siglo XVII, mientras existieron los corrales madrileños, éstas fueron las condiciones del público femenino que ocupaba las cazuelas. Antes de terminar el siglo, la demanda de lugares era tal que fue necesario colocar una grada más en la cazuela alta; en el suelo, antes de la entrada, se tenían que poner y quitar tablas.

"¡Pobres mujeres! Si por un agujero del techo les caía el agua de la lluvia, por un agujero a sus pies, corrían el riesgo de caer tres pies abajo". (3)

A pesar de todo, la mujer, de todas las clases sociales, fue de las más adictas a las representaciones dramáticas porque era un tema para ser comentado y un mundo de ficción para ser añadido a su realidad.

3) Ibidem, p. 91

### 3 La mujer como actriz en el teatro español del siglo XVII.

Para fines del siglo XVI, en España y en Italia la participación de la mujer dentro del teatro fue muy importante.

En el siglo XVII las mujeres podían ser actrices; esto no sucedió en otros países, como en Inglaterra, hasta la Restauración, o en Alemania hasta mediados del siglo XVIII.

Desde entonces, y mayoritariamente en el siglo XVII, las mujeres actrices adquirieron una amplia popularidad. Invadieron las representaciones de la corte y, en época de Felipe IV, casi fueron reverenciadas.

Durante el siglo XVII, al salir a escena la mujer disfrazada de hombre, la actriz aseguró su triunfo en los escenarios del gran teatro del siglo de oro. La actriz del siglo XVII se especializó en la representación del papel de mujer con vestimenta masculina porque este recurso aseguraba el éxito de la comedia, así como el triunfo de la mujer como actriz.

#### 4 La mujer vestida de hombre en el teatro español del siglo XVII.

El tema de la mujer vestida de hombre en el teatro español del siglo XVII es muy interesante. En este punto trataremos de esclarecer si el personaje dramático femenino tenía su modelo en la realidad española de este siglo.

A mediados del siglo XVI aparece en escena la mujer disfrazada de hombre; este elemento tiene sus raíces en la literatura, en la tradición literaria. Toda comedia donde aparecía la mujer con atuendo masculino tenía la fortuna de ser acogida con amplia generosidad en las tablas del teatro. Esta tradición literaria la acoge España principalmente de Italia y no del reflejo de la realidad española. La mujer con vestimenta masculina solo existió como personaje dramático en el mundo del teatro; en realidad no se reflejaba la verdad, sino los deseos de ver esa fantasía convertida en realidad. Fue tan profusamente utilizado el atuendo masculino en la mujer del teatro español que llegamos a pensar si la realidad española dio origen a estas creaciones; pero no es así. Esta mujer vestida de hombre nace de la imaginación y la fantasía del poeta. La mayoría de los dramaturgos se nutrían en la literatura de sus ensueños, de sus ideas e inquietudes, más que de la vida misma. El teatro del siglo XVII era una mezcla de realidad y fantasía, donde la mujer con atuendo masculino pertenecía más a la ficción que a la realidad.

"...y que doña Feliciano Enríquez de Guzmán asistió a la universidad vestida de hombre. Así nuestros - dramaturgos, puestos ya en la vía de hacer comedias utilizando el disfraz, aprovechar estos tipos de mujeres reales para fabricar nuevas con un modelo conocido de todos.

Pero sigo creyendo que el verdadero archivo de tipos estaba en su imaginación". (4)

Lope de Rueda es el primer autor que utiliza el atuendo varonil como recurso dramático en su obra Los engañados, en el siglo XVI. Pero es Lope de Vega el primero que recoge la influencia italiana y la modifica con variedad notable y ejemplar; él utiliza en diversas obras el recurso del disfraz, por ejemplo, en Laura perseguida o en El lacayo fingido.

Calderón de la Barca fue menos aficionado a este nuevo elemento del teatro; sin embargo tiene obras donde aparece esta mujer convertida en varón, como por ejemplo en Los desdichados dichosos o en El Castillo de Lindabridis; Calderón usa este elemento para reflejar problemas de tipo filosófico y cuestiones universales del ser humano.

En La hija del aire, obra donde se da el travestismo, el cuestionamiento es sobre el libre albedrío (tener libertad para escoger el destino); además de otros sentimientos que imperan como la ambición, el orgullo,

4) Carmen Bravo Villasante. La mujer vestida de hombre en el teatro español, p. 187



la astucia, etc. En esta obra y en La vida es sueño, donde el héroe trágico escoge su destino y triunfa o sucumbe ante él, vemos a la mujer vestida de hombre y tomando las armas para la guerra.

Tirso de Molina es el autor que más explota el tema de la mujer disfrazada de hombre, que llega a manejar con verdadera maestría y que adquiere cualidades peculiares, como en Don Gil de las calzas verdes donde realiza un juego escénico espléndido porque la movilidad de personajes parece no tener fin.

Este magnífico dramaturgo logra que el tema de la mujer disfrazada llegue a su máxima perfección y se vuelve el punto central de sus comedias. El enredo y la confusión en estas obras aumentan de un modo notable, hasta el punto de ser su característica principal y por lo tanto esencial en su teatro. Esto le da un doble fondo de realidad e irrealdad donde la acción va desde la realidad a la apariencia y hasta la más extrema ficción.

En este teatro español del siglo XVII hay una multitud de mujeres que por diferentes motivos adoptan la indumentaria masculina y se lanzan a una aventura arriesgada en busca de su felicidad. Estas mujeres jóvenes, hermosas, osadas que afrontan las más curiosas aventuras en defensa de su amor, realizan múltiples peripecias dramáticas o cómicas, bajo el atuendo masculino que se convierte en símbolo de la libertad de actuación.

No hay que olvidar que dentro del teatro se tenían muchas libertades y Tirso usa todas ellas.

"Las damas no desdigan de su nombre;  
Y si mudaren traje, sea de modo  
Que pueda perdonarse, porque suele  
El disfraz varonil agradar mucho". (5)

Uno de los motivos por los que las mujeres usaban el atuendo masculino en el teatro era por estar enamoradas, ya fuera para seguir al amado, para servirle de paje sin ser reconocidas, para obligarle a casarse o para buscar al seductor, como sucede en la obra Don Gil de las calzas verdes de Tirso de Molina y La vida es sueño de Calderón de la Barca. Otro motivo es el de las mujeres que quieren mandar, por ambición de poder; éste es el caso de La hija del aire de Calderón de la Barca. En el caso de Los empeños de una casa de Sor Juana Inés de la Cruz, era principalmente porque estaba de moda en las comedias de capa y espada y era un buen recurso para los enredos; en este caso lo usa el gracioso, precisamente para dar un tono cómico a la comedia y el punto climático del propio enredo. En obras como El Aquiles de Tirso de Molina o Las manos blancas no ofenden de Calderón de la Barca, el disfraz de mujer en hombre se utilizó para situaciones cómicas y no para tomarse en serio.

En la sociedad del siglo XVII era común que las mujeres se casaran sin amor, por imposición de sus padres y por conveniencia; al resignarse,

5) Félix Lope de Vega. El arte nuevo de hacer comedias, p. 17

algunas se salían del molde impuesto; a escondidas y en sus pocos ratos de libertad amaban a otro hombre. De aquí la mutua desconfianza de los amantes, que se convirtió en tema recurrente de las obras.

El disfraz varonil servía de maravilla para la confusión y la falsa apariencia; encajaba perfectamente para la comedia de enredo. En ésta, el amor movía importantes hilos; era ésta "fuerza de estrellas" donde ese sentimiento determinaba a los personajes, y las condiciones sociales no podían pesar sobre la conciencia ni la inteligencia de los autores. Por ello, estas obras, aunque no reflejan fielmente la realidad, sino sólo una parte de ésta, eran tan gustadas, por esa ficción deseable. Los personajes que mienten y los que creen semejantes mentiras hacen que la comedia llegue a la inverosimilitud; es decir, que la realidad se puede ver desde varios ángulos; así si esta realidad varía, la verdad también cambia. Por eso decimos que la realidad no es absoluta sino relativa, como lo dejó sentado el ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha.

En el mundo del teatro podemos ver cómo muchas veces las apariencias engañan y una verdad no es en realidad una verdad; por lo tanto la realidad puede cambiar o ser vista de diferentes maneras, de acuerdo con los ojos de quien lo mire; para tener otros ojos o para que se le mire de manera diferente, el disfraz varonil resulta imprescindible.

Respecto al tema de las obras de personajes con atuendo masculino, en algunas comedias de enredo lo más importante es la astucia de la mujer

y el honor de ésta; por ello se contraponen en el teatro elementos reales e irreales sobre estas características, para que el gran tema del honor se vuelva una sencilla fórmula: todo por el honor frente a todo por el amor.

Los miramientos sociales, las consideraciones éticas, los vínculos familiares, la propia dignidad no frenan la fuerza del amor; en una palabra, el honor no importa si se lucha por el amor.

En la realidad no se podía decir que todo por el amor y nada por el honor; sin embargo una mujer del siglo XVII no podía olvidarse de su honor, pero cuando éste estaba seguro trataba de ser feliz y se arriesgaba. En realidad, las mujeres disfrazadas de hombre seguían al amado, precisamente para no verse sin honor. A palabra dada de matrimonio debía haber la respuesta honorable, pero en vez de que la familia vengara su honra, era ella quien por propia mano y persona salvaba su honor y su amor.

"Doña Juana: -Díome palabra de esposo;  
pero fue palabra en fin,  
tan pródiga en las promesas  
como avara en el cumplir (...)  
Supe todo el caso, en fin,  
y la distancia que hay.

Saqué fuerzas de flaqueza,  
dejé el temor femenil,  
diome alientos el agravio,..." (6)

La mujer con indumentaria masculina podía tener libertad de ser ella misma la que limpiara su dignidad. La dama disfrazada podía moverse como otra no hubiera podido hacerlo; por ello iba de un lugar a otro, enamoraba a las doncellas rivales y conseguía su fin, como sucede en la obra Don Gil de las calzas verdes, en el personaje de doña Juana.

No tiene nada de extraño que la mujer con disfraz de varón tuviera tanto éxito en la escena. Los galanes quedaban trastornados ante la beldad disfrazada y la misma se contemplaba sorprendida con su nuevo atavío. En la obra de Tirso de Molina El vergonzoso en palacio, doña Serafina se enamora de su propia imagen al verse, con atuendo masculino.

"Doña Serafina: El espejo, doña Juana;  
tocaréme. . .

"Doña Juana: (trayendo un espejo)  
si te miras  
en él, ten, señora, avise  
no te enamores de ti.

6) Gabriel Téllez. Don Gil de las calzas verdes, pp. 63-65

Doña Serafina: ¿Tan hermosa estoy así?" (7)

Como ya lo expresamos anteriormente, la mujer con el atuendo masculino no fue el ejemplo de la vida, sino del arte; éste fue quien puso calzas varoniles a las mujeres españolas. Cuando surge, la gente buscaba el modelo vivo en la vida española; aunque existieron modelos vivos como la monja Alférez y doña Feliciana Enríquez de Guzmán, sólo fueron excepciones. Es fácil de comprenderlo si pensamos en la capacidad imaginativa y de creación que tenían los dramaturgos del Siglo de Oro, las cuales sobrepasaba todas las realidades de la vida de aquel tiempo. El dramaturgo creaba todo un mundo imaginario donde todos los sucesos podían ser verosímiles. Esta verosimilitud es tan portentosa que puede quedar la duda de si cae dentro de la fantasía o si tiene su base en la realidad.

"...engañar con la verdad es cosa  
Que ha parecido bien..." (8)

Siempre se ha considerado a las mujeres españolas audaces y esto se demuestra en el siglo XVII con las actrices; pero no todas eran audaces, la mayoría de ellas pasaban su vida encerradas, si salían

7) Gabriel Téllez. Obras Dramáticas completas, p. 468

8) Félix Lope de Vega. El arte nuevo de hacer comedia, p. 17

iban a la iglesia o de visita. Esto era parte de los grandes contrastes en un ambiente barroco donde todo se deseaba y poco se permitía.

"... grandes damas por un lado cortesanas y prostitutas por el otro; la vida doméstica y familiar en las clases medias ha dejado poco rastro en la literatura y cuando se evoca, se trata casi siempre de episodios que alteran precisamente, el curso normal de esa existencia." (9)

La educación de las jóvenes era bastante descuidada, pero había mujeres cultas. Las preocupaciones del corazón, las de elegancia y moda prevalectan sobre las del espíritu. Si algunas mujeres usaban la vestimenta masculina en la vida real eran sin duda las mujeres de vida aventurera y disipada, fáciles a los engaños del traje y la novedad de los cambios.

"Otro daño es también el atrevimiento y desvergüenza que en otros tiempos se ha visto en muchas, y es andar algunas mujeres disi-

9) Marcelín Defourneaux. La vida cotidiana en España en el Siglo de Oro, p. 281

muladas en hábito de hombres por las calles  
y por las casas, con tanto daño de sus al-  
mas y de las ajenas". (10)

Dentro del teatro se llegó a prohibir el uso del disfraz varonil.  
Cervantes rechaza este empleo en el teatro, cuando hace alusión en El  
Quijote sobre las jovencitas que vestidas de hombre salían de sus casas  
a "conocer mundo".

"Y en esto, comenzó a llorar tiernamente; viendo  
lo cual el secretario se llegó al oído del maes-  
tresala, y le dijo muy paso:

- Sin duda alguna que a esta pobre doncella le -  
debe de haber sucedido algo de importancia, -  
pues en tal traje, y a tales horas, y siendo -  
tan principal, anda fuera de casa". (11)

Hubo infinidad de moralistas que reprobaban con especial dureza  
el atuendo masculino de las mujeres en el teatro; con frecuencia éste  
era el principal motivo por el cual se decía que las comedias debían  
ser abolidas.

- 10) Carmen Bravo Villasanté. La mujer vestida de hombre en el teatro espa-  
ñol, p. 190
- 11) Miguel de Cervantes. El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha, p.  
591



"Estas mujeres no sólo hacen personajes de mujeres, sino de soldados también, de rufianes y de esclavos, vestidas a la manera de los hombres que es mayor perversidad". (12)

Hubo muchas censuras sobre el disfraz, las que duraron todo el siglo XVII; pero estaba tan arraigada la costumbre que no hubo manera de desterrarlo, sólo se consiguió que fuera su uso más "moderado".

Las disfrazadas, como personaje dramático, representaban mujeres entre 15 y 19 años; esto daba verosimilitud a la indumentaria masculina y era lógico que pasaran las bellas jóvenes por buenos mozos. Sin embargo, en la comedia, la disfrazada, desde el primer momento, infundía sospechas; en este caso el argumento se complicaba y la situación se volvía peligrosa; la disfrazada constantemente estaba a punto de ser descubierta.

Tirso de Molina en Don Gil de las calzas verdes nos dice sobre la juventud de las disfrazadas.

"Don Juan: - ¿Por un rapaz me desprecias,  
antes de saber quién es?  
¡Por un niño, doña Inés!" (13)

12) Carmen Bravo Villasante. Op.cit. p. 209

13) Gabriel Téllez. Don Gil de las calzas verdes, p. 107

El tema de la mujer con vestimenta masculina se agotó y terminó siendo sólo caricaturesco. Posteriormente esta mujer se extralimitó en alardes de cinismo, se volvió hermafrodita y una auténtica don Juan. Ejemplo de esto lo podemos apreciar en obras de autores de la escuela de Calderón de la Barca, en La dama capitán de los hermanos Figueroa o en Añasco el de Talavera de Alvaro Cubillo de Aragón.

CAPITULO III

TRES OBRAS DRAMATICAS Y TRES PERSONAJES FEMENINOS BARROCOS

1 Los empeños de una casa.

Escrita por Sor Juana Inés de la Cruz dentro de su producción dramática que fue mínima: Los empeños de una casa, comedia de enredo y Amor es más laberinto, comedia mitológica, escrita en colaboración -- con Juan de Guevara. Actualmente se ha descubierto una tercera, escrita también en colaboración: La otra Celestina. Estas comedias tienen por guía más a Pedro Calderón de la Barca que a otros dramaturgos; así como también en su poesía Sor Juana siguió más los pasos de Luis de Góngora y los de Lope y Quevedo.

Los empeños de una casa con su loa, sus octavas, sus sainetes y su sarao final fue representada en 1683, aproximadamente, en la casa del contador Fernando Deza, para rendir homenaje a los condes de Paredes y a los Marqueses de la Laguna.

La obra revela una madurez sorprendente en relación con lo escaso de la obra dramática de su autora. Esta obra adopta una característica dramática del barroco: la conjugación de lo cómico y de lo serio, siendo su contraste intencional, así como los enredos de la trama y el lenguaje utilizado.

Los empeños de una casa es una de las obras dramáticas más representativas del teatro barroco español. Está llena de ironía y enredos y es la típica comedia de capa y espada.

En la obra, la intención de Sor Juana es entretener sin dejar de presentar en la comedia preocupaciones más hondas, pero su conocimiento de la psicología femenina y la del amor le permite profundizar con verdadera maestría.

Por debajo de los enredos y de las confusiones, Sor Juana nos pone puntos de vista muy personales de las emociones humanas existentes: pasiones de amor, de envidia, de celos, falsos sentimientos del honor y pliegues y repliegues del alma humana.

Doña Leonor: "¿Qué dices, Celia? Primero  
que yo sea de don Pedro sea,  
verás de su eterno alcázar  
fugitivas las estrellas;  
primero romperé el mar  
la no violada obediencia  
que a sus desbocadas olas  
impone freno de arena;  
primero aquece fogoso  
corazón de las Esferas  
perturbaré el orden con que

el cuerpo del orbe alienta;  
primero, trocado el orden  
que guarda naturaleza,  
congelará el fuego copos,  
brotará el hielo centellas;  
primero que yo de Carlos,  
aunque ingrato me desprecia,  
deje de ser, de mi vida  
seré verdugo yo mesma;  
primero que yo de amarle  
deje..." (1)

Sin duda la pasión amorosa se enfrenta a todo con el ímpetu que el lenguaje le presta por medio de diversas figuras retóricas como las hipérboles: "verás de su eterno alcazar/fugitivas las estrellas/ (...) primero (...) congelará el fuego copos..." o de valientes y esplendentes metáforas: aqueso fogoso corazón de las Esferas".

O se reflejan los celos del personaje masculino con metáforas conceptistas también contundentes y novedosas:

Don Juan: "Mas ¿Qué miro?

¿Aquí don Carlos de Olmedo,

1) Sor Juana Inés de la Cruz. Obras completas, pp. 127-128

con quien anoche reñí?  
¡Ah ingrata doña Ana! ¡Ah fiero  
basilisco!" (2)

Uno de los temas dominantes de Sor Juana es el amor. En su poesía, a través de la metáfora y el concepto nos da una aproximación de su manera de ver el amor. Octavio Paz en su libro Las trampas de la fe nos dice: "Aunque no sabemos si sus obligaciones cerca de la virreina le daban libertad para encontrar hombres jóvenes de calidad, Calleja nos cuenta que la rodeaban" de las lisonjas la no popular aura. "No alude, claro, a ningún amor, pero sería absurdo descartar enteramente los devaneos y los amoríos. Sugieren esta posibilidad el carácter de Sor Juana, su jovialidad, su gusto por el mundo, el placer que obtenía y daba en el trato social, su narcisismo y, en fin, esa coquetería que nunca abandonó del todo. Si monja fue mundana, ¿por qué no lo habría sido cuando no la ligaban los votos religiosos?" (3). Por otra parte, de su otro amor: el del conocimiento, lo expresa continuamente y se sintetiza en su Primer sueño.

En Los empeños de una casa, el amor está presente como preocupación fundamental. Esta comedia puede considerarse como otro capítulo del extenso tratado del amor que tiene Sor Juana; su propósito quizá es mostrar cuán intrincado y complejo puede ser y manifestarse.

2) Sor Juana Inés de la Cruz. Op.cit., p. 107

3) Octavio Paz. Las trampas de la fe, p. 132

Los enredos de la trama provocados por las equivocaciones que sufren los personajes al tomar a unos por otros en la semioscuridad, pueden parecer inverosímiles e ingenuos a los ojos de un espectador del teatro de hoy, tan pegado al realismo escénico; pero en el siglo XVII, más teatral, más imaginativo, con una concepción más de juego estético, de ficcionalidad, son un recurso legítimo para representar, por un lado, los efectos de las falsas apariencias y, por otro, el error en la apreciación del objeto amado. Por la misma complicación del tema, los enredos se multiplican y los personajes juegan con el amor de un modo peligroso.

Ceila: "Señora, nada me admira;  
que en amor no es novedad  
que se vista la verdad  
del color de la mentira". (4)

Don Pedro: "Vámonos a recoger,  
sí es que quien ama descansa.

Doña Ana (aparte): Voy a sosegar me un poco  
sí es que sosiega quien ama.

Don Pedro: Amor, si industrias alientas,  
anima mis esperanzas,

Doña Ana (aparte): Amor, si tu eres cautela,  
a mis cautejas ampara. (5)

4) Sor Juana Inés de la Cruz. Obras completas, p. 30

5) Ibidem, p. 63

Evidentemente en este teatro poético cuyo lenguaje se representa también en un juego de palabras y de contrarios, aflora la intención de entretener sin evitar poner su conocimiento sobre la psicología femenina y la psicología del amor que Sor Juana tan ardentemente manifestó en su poesía.

Los empeños de una casa puede ser, como lo dijo Sergio Fernández, la preocupación que la casa tiene por sí misma o por lo que sucede dentro de ella. Asimismo, la palabra empeño "...es un magnífico comodín, pues ésta puede significar obligación de pagar alguna deuda o de hacer algo por punto de honra; cargo de conciencia u otro motivo; vivo deseo de conseguir algo, tesón y constancia; con gran ahínco; equívocos, problemas, objetivos" (6). Todo menos estar en confianza (estar en empeño), ya que ninguno de los personajes lo está.

Don Rodrigo: "...que he tenido de por medio  
el cuidado de mi hija  
y de mi honor el empeño..." (7)

En la búsqueda del amor, en la que todos están empeñados, el amor no se siente, sino se imagina, porque los personajes, de una manera u otra, anhelan el amor. Solo Leonor y Carlos lo viven. Este sentimiento, no es una pasión que se imponga sobre la sociedad, ya que sabemos que

6) Sergio Fernández. Retratos del fuego y la ceniza, p. 33

7) Sor Juana Inés de la Cruz. Obras completas, p. 157



en el siglo XVII el matrimonio era todo menos unión por amor o atracción; sólo indica que este sentimiento llamado amor, es algo común, a merced de aquél que lo desee.

"Sólo así, envuelto, en la espiral afectiva, tanto como en la hipérbole sentimental de los sujetos empeñados, somos, como ellos capaces de ingerir el monstruoso veneno del amor sin que ¡oh milagro! en el corazón sintamos la picadura de su muerte". (8)

No tenemos la seguridad si Sor Juana conoció el amor, pero de que lo sintió es un hecho; por eso lo sabe transmitir tan precisamente en el alma de doña Leonor, personaje en el que se desdobra, ¿por qué no? junto con el de doña Ana y don Carlos.

Al igual que ella, mujer, intelectual, desmesurada, todos los personajes tienen un fin (empeño), un objetivo; y ella los reúne a todos en la casa de los empeños, con el sólo empeño de caricaturizarlos para (y otra vez ¿por qué no?) tomar las actitudes del amor como tema de ficciones, si no se puede tener la realidad de vivirlo.

La obra intenta llamar la atención del espectador sacándolo de la realidad; ésta es, en definitiva, la finalidad del teatro: el escape

8) Sergio Fernández. Op.cit., p. 42

del mundo, la huida de una realidad que muchas veces no es favorable ni para el público ni para el autor.

Sor Juana crea una realidad absoluta, diferente de su cotidianeidad, se entrega a la diversión despreocupada, escribe sin comprometer en absoluto su persona, a sabiendas de que sólo la realidad-ficción es perceptible para aquel espectador que es atraído por las fantasías y que posee una inteligencia fundamental para ser espectador de ella y de la época barroca.

a) Doña Ana.

Desde el principio de la obra nos damos cuenta de la inteligencia y astucia que posee doña Ana. Mujer hermosa y joven que tiene un "empeño"; éste es alcanzar no tanto el amor, sino la persona de don Carlos. Desde el inicio de la comedia nos sorprendemos de los ingeniosos razonamientos que Sor Juana pone en su boca:

"...si de Carlos de gala y bizarria  
puedo por sí mover a mi cuidado,  
¿cómo parecerá, siendo envidiado,  
lo que sólo por sí bien parecía?" (9)

9) Sor Juana Inés de la Cruz. Obras completas, p. 44

Ana y Leonor son las ideas que tiene Sor Juana sobre la mujer enamorada. Ambos personajes logran su empeño de una manera u otra. Ambas, contrarias y complementarias, viven la ilusión del amor que quieren hacer realidad.

A doña Leonor se le pinta culta y hermosa; espejo vital de una mujer completa y paradigma de cualquier época.

"Inclíneme a los estudios  
desde mis primeros años  
con tan ardientes desvelos,  
con tan ansiosos cuidados,...  
Decirte que nací hermosa  
presumo que es excusado,  
pues lo atestiguan tus ojos  
y lo prueban mis trabajos". (10)

Doña Ana se adentra en la pasión e impone sentimientos como los celos, el honor, la honra y el desengaño que vive en tan pocas horas y con tanta desmesura que parece que la agotan. Ella es el personaje primario, autora de las intrigas y enredos; junto con su hermano Pedro, guían, ordenan y provocan las confusiones. Cada cual por un objetivo común, alcanzar el amor.

10) Sor Juana Inés de la Cruz. Obras completas, pp. 36-37

Doña Ana: "...Sobornando (¡oh vil costumbre  
que así la razón entrega,  
que es tan ciego el amor, que  
paga porque le den pesadumbre!)". (11)

Doña Ana astuta e inteligente anteponiendo el honor-elemento "sine cua non" - lleva a cabo sus planes perfectamente razonados, aparentando dignidad y decoro.

Doña Ana: ¿Qué es aquesto?  
Celia, a aquestos hombres llama  
que lleven esta mujer  
que no estoy acostumbrada  
a oír estas liviandades". (12)

Ella pone ante todo el empeño, tesón y constancia para quitar a Leonor del juego y ganar el amor de don Carlos; finalmente pierde todo el control de la situación, no alcanza a vislumbrar a donde la llevarán sus empeños, ya que los enredos son muchos y los enredadores también.

11) Ibidem, p. 61

12) Ibidem, p. 33

Doña Ana: "¿Quién vio confusiones tantas  
como en el breve discurso  
de tan pocas horas pasan?  
¡Apenas estoy en mí!". (13)

La natural inteligencia hace que capte todo y aunque no sabe todos los enredos que ella y su hermano han propiciado separadamente, con mucho cuidado actúa.

-Doña Ana: "...pues si aquí mi  
hermano os habla  
mi vida y mi honor  
peligran". (14)

Al final del día tan pesado, doña Ana se da cuenta de que los empeños e intrigas se vuelven peligrosos, se escapan de sus manos y su honor peligran. Su condición de mujer del siglo XVII hace que elija lo conveniente, casarse con quien esté dispuesto, pues si no consigue su fin puede quedar deshonrada.

Finalmente, doña Ana consigue su propósito: obtener amor, sin importar ya si es don Carlos o don Juan; el sujeto amoroso no es fijo en la ficción amorosa.

13) Sor Juana Inés de la Cruz. Obras completas, p. 60

14) Ibidem, p. 58

Doña Ana (aparte): "Acabe este desengaño  
con mi pertinaz intento  
y pues el ser de don Juan  
es ya preciso, que lo estimo  
que en efecto es ya mi dueño". (15)

Doña Ana se logra como personaje dramático, porque las actitudes de ella: ir detrás del amor utilizando su astucia e inteligencia y valerse de su honor para conseguir sus fines, sólo ocurren en el escenario. Con las intrigas multiplicadas así como los enredadores, su honor peligró, y, como mujer del siglo XVII, casarse con quien se lo solicite es el siguiente objetivo: elige lo conveniente, sin poner en peligro su honor, y consigue su fin. Este camino le sirve a la autora para, burla burlando, disfrutar y proporcionar esparcimiento y ficción, así como un mentis del amor a la manera del siglo XVII.

15) Ibidem, p. 169

2 Don Gil de las calzas verdes.

Escrita por Fray Gabriel Téllez, conocido con el nombre de Tirso de Molina, extraordinario dramaturgo de los Siglos de Oro, esta obra es una comedia de intriga que fue representada en el Mesón de la Fruta, de Toledo, en julio de 1615. Es una de las mejor logradas de su autor, en cuanto al ritmo de acción y el complicado tejido de intrigas que la hace sorprendentemente fluida.

Aunque la obra pertenece a la clasificación de comedia de intriga y no de costumbres, esta mezcla de costumbrismo y fantasía, realidad e inverosimilitud, que va desde la apariencia de la realidad hasta la más extrema ficción, la coloca como una de las creaciones barrocas mejor logradas del teatro español, en el juego de personajes y las formas poéticas que la sustentan.

Tirso de Molina es hábil maestro para el complicado enredo de la trama. Este enredo es llevado por un personaje femenino, doña Juana, que se mueve a impulsos de una fuerza que, más que la pasión amorosa, es la consecución de un hombre determinado.

Con Don Gil de las calzas verdes confirmamos el gusto del autor por los personajes femeninos en muchas de sus obras, por ejemplo: doña Magdalena en El vergonzoso en palacio, doña María de Molina en La prudencia en la mujer, doña Violante en La villana de Vallecas. Todas estas mujeres,

y en general los personajes femeninos de Tirso de Molina, son vivaces y apasionadas, llevan la iniciativa de la trama. Sin embargo esta personalidad femenina es más una creación del autor, pues no refleja la vida en realidad.

Como ya expresamos anteriormente, la mujer del siglo XVII es un ser que se desenvuelve bajo cánones sociales y morales que le impone el varón y la honra. No estaríamos lejos de la verdad si afirmáramos que mucho de lo que estos personajes femeninos hacen, a Tirso le gustaría que lo hicieran las mujeres: luchar por algo, buscar soluciones, dar conflictos, propiciar tomas de conciencia, etc. Lo que sí es evidente es que Tirso es genial creador de caracteres, que sólo se explica por su profundo conocimiento de la vida y de los hombres, además de una poderosa intuición.

Doña Juana, personaje principal de la obra, utiliza la indumentaria masculina para esconder su condición de mujer, poder moverse con libertad y alcanzar al ser elegido, pues en ella este deseo manda y decide. La atmósfera de la obra está cargada de astucia, mentiras, hipocrecias, apariencias, grandes intrigas y enredos, todo para conseguir un objetivo.

La libertad que adquiere el personaje de doña Juana obviamente sólo puede realizarse en el escenario, ya que en el mundo real la fuerza del amor desaparece, ante la acción social imperante.



En la ficción dramática, el amor moldea decisivamente la vida de los personajes, es una fuerza irresistible e inevitable. Todos los personajes para alcanzar el amor mienten, engañan, trabajan, realizan. Las mujeres poseen audacia e inteligencia para tomar las cosas para su bien y felicidad, buscan con afán y también se empeñan.

Doña Elvira: "¡Ojalá! que de esta suerte asegure  
del don Gil por quien perdida  
estoy, pues dándole muerte  
quedaré libre, y mi padre  
no aumentará mi tormento  
con su odioso casamiento  
por más que su herencia cuadre  
a su avaricia maldita". (16)

Las mentiras de los personajes, en su afán de hacer a su manera, producto del plan individual de cada uno, van construyendo el enredo de la obra. Este se complica tanto, que parece no tener solución. La hay, pero sólo se logra con acciones fuera de toda lógica; al final todos los personajes se reúnen por caprichosa casualidad para deshacer los enredos. Finalmente todo se resuelve a conveniencia de los personajes, para darle al vulgo, como decía Lope de Vega en El Arte nuevo de hacer comedias, lo que le gusta.

a) Doña Juana.

Doña Juana, protagonista de Don Gil de las calzas verdes, hace de la verdad y la mentira maravillosas acrobacias; es el prototipo de esos audaces personajes femeninos que durante los siglos XVI y XVII abundaron tanto en la literatura española, que manejan el mundo y logran sus objetivos. (17)

Doña Juana es joven, hermosa e inteligente, dotada de un encanto especial y de una fuerza irresistible.

Doña Juana: "Saqué fuerza de flaqueza,  
dejé el temor femenil,  
díme alientos el agravio,  
y de la industria adquirí  
la determinación cuerda;  
porque pocas veces vi  
no vencer la diligencia  
cualquier fortuna infeliz  
Disfracéme como ves;  
y fiándome de ti,  
a la fortuna me arrojé  
y al puerto pienso salir". (18)

- 17) Mencionaremos sólo un ejemplo de los muchos que hay: el personaje de -  
Rosaura en La vida es sueño de Calderón de la Barca.
- 18) Gabriel Téllez. Op.cit., pp. 21-22

Esta mujer, con total libertad de movimiento y de acción en su disfraz, se vale de todo subterfugio, mente y cree en sus mentiras, al igual que otros personajes. No hay nada que detenga la desbordada pasión de doña Juana, quita todos los obstáculos porque su fin, justifica todos los medios.

Doña Juana, además de ser suspicaz, audaz y astuta, tiene la fortuna de su lado, son muchas las coincidencias en la obra que facilitan a don Gil su objetivo. Don Gil, que es doña Juana con vestimenta masculina, es tan astuto que puede enamorar a la más melindrosa dama de la corte, por supuesto para desenamorarla de su galán, o para dar colos a la prometida de su elegido.

Doña Inés (aparte): "Yo por don Gil me muero  
que es un brinquillo el  
don Gil". (19)

Junto con la fuerza del amor a doña Juana también la mueve el honor; su amado le había dado palabra de matrimonio, por ello su fin es recuperar el amor, salvar su honor y así lograr la felicidad.

Doña Juana: "En dos meses don Martín  
de Guzmán (que así se llama  
quien me obliga andar así)  
Díome palabra de esposo;  
pero fue palabra al fin,  
tan pródiga en las promesas  
como avara en el cumplir". (20)

Entre los personajes femeninos de Tirso de Molina, doña Juana es la que mejor corresponde a ese tipo femenino audaz, con el atuendo masculino que impresionó al público de su época.

Esta dama enamorada es independiente de carácter y sus actividades son temperamentales.

Doña Juana (aparte): "Ya esta boba está en la trampa  
yo soy hombre, ya mujer,  
ya don Gil, ya doña Elvira;  
mas si amo ¿Qué no seré?" (21)

Descontenta de su condición de mujer porque la priva de movimiento social, elige la figura varonil y goza de acción que maneja a su gusto.

20) Gabriel Téllez. Don Gil de las calzas verdes, p. 38

21) Ibidem, p. 63

Así se aventura por un nuevo camino con una doble personalidad y un doble sexo, sin que por ello pierda su encanto femenino.

Se viste de hombre, carga sable y espada y conquista a las doncellas, las difíciles y las incautas, logra el amor y recupera su honor.

El final de Don Gil de las calzas verdes es como el de la mayoría de las comedias de capa y espada: el desenlace es favorable para todos los personajes, ya que la multitud de enredos se resuelve mágicamente. Al final todos los personajes femeninos encuentran pareja y por lo tanto su "felicidad". Las principales acciones de doña Juana se deben a su astucia, inteligencia y esfuerzo por conseguir lo que se ha propuesto.

Así se juntan en la comedia intrigas, enredos, empeños y la psicología de los personajes para crear un juego escénico movido, lucido que pone en tela de juicio el rígido sistema de principios y la manera como se mueven los intereses, para que las apariencias queden a salvo.

3 La hija del aire.

Es una obra de Pedro Calderón de la Barca, uno de los más grandes dramaturgos españoles del Siglo de Oro; es una tragedia en dos partes que se presentó por primera vez en el Palacio Real de Madrid, en noviembre de 1653, por la compañía de Adrián López. La primera parte tiene como núcleo de la acción la subida al poder del personaje principal; la segunda tiene como núcleo de la acción el ejercicio del poder, la ambición desmedida por mantenerse en él y la caída catastrófica de la heroína.

En La hija del aire, Calderón ha recogido la vida de Semiramis, uno de los temas orientales de más bella expresión, dándole una proyección simbólica, plasmando su sello peculiar y otorgándole una originalidad única.

La obra conjuga innumerables contrarios: verdad-mentira, belleza-fealdad, moral, bondad-maldad, libertad-sometimiento, amor-desprecio, que se conjugan en una gran ficción manejada por, intrigas de la trama y la mezcla de realidad y fantasía que logran darle a esta tragedia una gran fuerza dramática.

Estos contrastes, que son característica fundamental del Barroco, se llevan a sus últimas consecuencias.

No es difícil deducir que Calderón presenta en varias obras la dualidad-oposición vida-sueño que se sintetiza en su frase "sueños hay que verdad son". (22)

Muchos de sus personajes (La vida es sueño, El mayor monstruo, Semiramis) tienen un destino trazado de antemano; sin embargo, estos, en su mayoría, buscan la libertad para decidir su vida.

Esta libertad que poseen los personajes para alcanzar la gloria, la fama, tendrán como elemento indispensable la fortuna, el destino, porque al ser tan mutable puede llevar su empresa al triunfo o al fracaso. Por ejemplo: Menón cuyo "buen sino" lo lleva a encontrar a Semiramis y le da libertad, se enfrenta a un destino adverso, queda ciego y termina su vida ahogado. Lidoro también se enfrenta a la fortuna y a Semiramis, pero ésta lo derrota y lo encadena como a un perro. Al final recobra su libertad, su poder; su fortuna cambia y triunfa sobre la adversidad.

Lidoro: "Es verdad; pero aunque eres  
tú mi dueño, y yo can sea,  
no es justo que en mí se vea  
esa lealtad que hallar quieres  
maltratada, pues, si agravia  
el dueño de su can, le pierde

22) Angel Valbuena Briones. Perspectiva crítica de los dramas de Calderón, p. 15.

el cariño y, al fin, muerde  
a su dueño con la rabia". (23)

Los personajes femeninos en las obras de Calderón son de tipo varonil y no es que se disfracen de hombres como era la moda en el teatro español del siglo XVII, sino que el carácter de estos personajes ya era masculino, es decir fuerte, decidido, capaz de manejar su destino sin necesidad del disfraz. Sin embargo, a pesar de que Calderón se preocupa por cosas más profundas, le dio gusto al vulgo. Varios de sus personajes femeninos utilizan la indumentaria masculina, por ejemplo Rosaura en La vida es sueño o Claridiana en El Castillo de Lindabridis.

El tema principal de la obra es el amor al poder que tiene Semiramis, es decir, la ambición. Una vez que consigue el poder lo quiere para siempre. Semiramis tiene a su favor la libertad, el derecho de escoger, y en contra la fortuna (destino) que le ha predicho un desenlace fatal.

Alrededor de Semiramis se mueven varios sentimientos que giran en toda la obra: la astucia, la inteligencia, la ambición, el amor, la venganza.

Es interesante notar que el manejo que Semiramis realiza en los otros personajes es porque primero los subyuga por su belleza y después



los somete con su poder político. Todos los personajes sufren directa o indirectamente la ambición del personaje femenino, desde Menón, quien libera a Semiramis de su prisión y se enamora de ella, hasta su propio hijo.

Es ésta una obra de juego de fuerzas, de lucha que tiene también la participación de las fuerzas divinas, por ejemplo, entre Venus y Diana:

Semiramis: "Hija soy de Venus, y ella  
mis fortunas favorece". (24)

a) Semiramis.

Semiramis aparece en escena, encerrada en una gruta, para evitar que se cumplan los hados que han anunciado:

Semiramis: "...que había de ser horror  
del mundo, y que por mí habría,  
en cuanto ilumina el Sol,  
tragedias, muertes, insultos,  
ira, llanto y confusión.

Teresias: ¿No te dije más?

24) Pedro Calderón de la Barca. Tragedias, p. 296

Semiramis: Que a un rey  
glorioso le haría mi amor  
tirano, y que al fin vendría  
a darle la muerte yo". (25)

Semiramis se revela porque su sufrimiento es intolerable cuando conoce su destino; como todo héroe trágico no puede evitar el dolor y el sufrimiento; pero, consciente de su libertad, puede escoger y decidir su destino. Al igual que Segismundo, en La vida es sueño, tiene la posibilidad de triunfar o fracasar y ella decide por la acción y el triunfo.

Semiramis posee una pasión desmedida, se revela frente a la voluntad de los dioses, tiene astucia y belleza, pero sobre todo ambición. Esta es tan grande que no soporta por más tiempo traba alguna; por ello sucumbirá.

Chato: "¡Con que grande majestad  
vuelve a la ciudad triunfante  
esta altiva, esta arrogante  
hija de su vanidad!" (26)

Esta mujer enmarca dos fuerzas: ambición y destino. Estas empujarán a Semiramis al cumplimiento de cuanto se ha dicho. La ambición es la

25) Ibidem, p. 170

26) Ibidem, p. 330

esencia del ser de Semiramis, aquélla es más fuerte que cualquier clase de amor, ya que para ella amor es igual a ambición. El amor de su vida es el poder.

Semiramis: "Pues vivo sin reinar, no tengo vida  
Mi ser era mi reino  
sin ser estoy, supuesto que no reino.  
Mi honor mi imperio era,  
sin él, honor no tengo; de manera  
que a tus plantas rendida,  
ffo de tí mi honor, mi ser, mi vida". (27)

El ser y tener son la misma cosa para Semiramis. Nunca duda sobre sus sentimientos porque la mueve una ambición.

Semiramis se valdrá del atuendo masculino para llevar una doble personalidad. Su ingobernable ansia de poder la llevan a utilizar el disfraz varonil para suplantar la personalidad del príncipe, su hijo, y continuar ejerciendo el gobierno. Se manifiesta la profunda diferencia entre ellos; son personajes antagónicos e idénticos físicamente:

Semiramis: "...como has dicho tu mesmo,  
no me parece en el alma,  
y me parece en el cuerpo". (28)

27) Pedro Calderón de la Barca. Tragedias, p. 389

28) Ibidem, p. 319

Los contrastes también forman la personalidad de Semíramis; por un lado es bella y femenina, por el otro es guerrillera y la más feroz enemiga: valentía, esfuerzo, finura y sensibilidad son sentimientos que se manifiestan en todas sus actitudes. El egoísmo y la ambición pueden quedar empalidecidos por la grandiosidad de su conjunto: alma, femineidad y personalidad.

Semíramis: "No te admires,  
que yo tampoco lo entiendo.  
Tocad el arma, y, en tanto,  
vosotras tenedme puesto,  
mientras salgo a la campaña,  
el tocador y el espejo,  
porque en dando la batalla  
al punto a tocarme vuelvo". (29)

La personalidad de Semíramis atruere; es un personaje de tipo varonil, pues lo que más ama es el poder y éste lo maneja tan bien como cualquier hombre. Va a la guerra, pero nunca pierde su femeneidad, su coquetería y su gran belleza. Para lograr su fin, pasa todas las reglas y todo honor, mata a quien le dio libertad y amor, envenena a quien le dio poder, encarcela y suplanta a su hijo, traiciona a sus allegados con el fin de satisfacer su ambición. Esta es tan grande que su imaginación se vuelve más poderosa que las más extraordinarias realidades. Por ejemplo,

29) Pedro Calderón de la Barca. Tragedias, p. 323

cuando llega a la famosa ciudad de Nínive:

Semiramis: "Me ha parecido poco.

Mas no me espanto, porque  
objeto es más anchuroso  
el de la imaginación  
que el objeto de los ojos.  
Imaginaba yo que eran  
los muros más suntuosos,  
los edificios más grandes,  
los palacios más heroicos,  
los templos más eminentes  
y todo, en fin, más famoso". (30)

Apasionada por la ambición, de manera que ya no puede manejar la fuerza astral que predice una carrera luctuosa hacia la catástrofe, el hado de la heroína causa terror y guerra. La misma Semiramis a veces tiene dudas, pero en cada caso la pasión obsesionante de mandar es superior, hasta que por último se autodestruye. Finalmente sabe entender que el vaticinio de su destino se ha cumplido, se ha cerrado su ciclo trágico y, víctima de su libertad, destino, fortuna o capricho de los dioses, yace en el suelo y muere pronunciando estas palabras:

30) Ibidem, p. 259

Semiramis: "Déjenme, no me aflijáis:  
vengados estáis, pues muero  
pedazos del corazón  
arrancándome del pecho.  
Hija fui del aire, ya  
en él me desvanezco". (31)

En el momento de su muerte se encuentra en el umbral de lo real y del sueño, cuando la vida se le escapa por sus numerosas heridas, ve aparecer ante ella los espíritus de los tres hombres que había traicionado. La libertad tenía un precio que Semiramis pagó.

"El destino ha vencido, pero no la libertad, de Semiramis, que víctima del juego de los dioses ha puesto su libertad al servicio del destino. En su libertad o libre albedrío estaba su salvación o su condenación". (32)

Semiramis no es un personaje que refleje fielmente a la mujer del siglo XVII, más bien es un símbolo de la naturaleza humana, donde se conjugan los vicios y virtudes del mundo. Refleja una realidad en cuanto que Calderón la saca de la realidad histórica; pero se convierte en síntesis, en entelequia de actitudes humanas donde prevalece la ambi-

31) Pedro Calderón de la Barca. Tragedias, p. 441

32) Angel Valbuena Briones. Op.cit., p. 28

ción: desde que sale de la gruta tiene la intención de vencer a su destino, pero sus mismas acciones la llevan al cumplimiento del hado, pues su ambición, que es todo para ella, la ciega y la conducen a su fin. Logra sus propósitos, aunque no en la medida de su ilimitado deseo. Indiscutiblemente es un personaje que, al igual que las anteriores que se revisan en este trabajo, lucha sin cuartel, con tezón, energía, alma; al igual que los otros, parece que vive exclusivamente para lo que se ha propuesto. Sin embargo, es probable que, en el caso de Semiramis, a diferencia de las anteriores, su desmesura es tal, y desde el inicio de la primera parte, que, al romper todos los cánones morales, el desenlace trágico será inevitable.

Mucho del teatro de Calderón es un deseo inconsciente de evasión de la realidad (la vida será apariencia, podrá ser sueño), y en esta búsqueda, en esta huida de la realidad, sus obras se vuelven las realizaciones más brillantes de todo el teatro del Siglo de Oro.

#### CAPITULO IV

##### CONCLUSIONES

La transición del siglo XVI al XVII marca en España la llegada a la cumbre y el inicio de la decadencia económica, política y social, pero no cultural ya que el Renacimiento tuvo su continuación en el Barroco. El Imperio Español inicia su descenso, y el barroco español su plenitud cultural.

Dos soberanos viven el esplendor de España: Carlos I y Felipe II, los mejores reyes que tuvo España. A partir de Felipe III comienza la decadencia y con Felipe IV la caída es total. Con la muerte de Carlos II hijo de Felipe IV Francia logra el trono de España y con Felipe V, sobrino de Luis XIV de Francia, se inicia la dinastía de los Borbones y la hegemonía francesa en Europa.

Surge el Barroco como consecuencia de vivir al mismo tiempo plenitud y decadencia; el nuevo sentimiento barroco es contradicción, dualidad, ingenio, sabiduría y desengaño.

Las diferentes modalidades o expresiones barrocas nos dejan una sensación de maravilla. Todas estas expresiones tienen en común el desengaño y la huida de la realidad, el ingenio profundo, el exceso, la exageración,



la contradicción; todas éstas son un lugar común del teatro del siglo XVII español.

En España durante los Siglos de Oro, se logra un teatro nacional en donde el drama es un verdadero universo por la infinidad y riqueza de temas. Entre los principales temas del teatro se encuentra el del honor.

Lope de Vega marca el camino a seguir a muchos dramaturgos, logra introducir nuevos elementos y una serie de ideas que enriquecen este género. Crea un teatro para el pueblo.

Tirso de Molina logra conjugar en sus personajes, feminismo, intriga y psicología. Aquéllos siempre logran conseguir sus fines.

Calderón de la Barca utiliza preferentemente personajes antitéticos y dueños de su libre albedrío, pero existe un conflicto vital en todos ellos. El personaje principal tiene la posibilidad de lograr el triunfo o el fracaso.

Con la muerte de Calderón de la Barca terminan los cien años de teatro que florecieron tan ricamente en España.

Los teatros del siglo XVI eran muy rudimentarios, pero el público siempre ayudó con su poder imaginativo; entre los teatros que destacaron

en esta época fueron el del "Príncipe" y el de la "Cruz". La mujer como público era la más afectada, pues se encontraba ubicada en el peor lugar del teatro y en las peores condiciones; como actriz encontró su oportunidad, se volvió famosa en los escenarios utilizando el atuendo masculino; asegurando el triunfo como mujer, como personaje de la vida ficticia dramática, como actriz en escena y como personalidad en sociedad.

Un autor que utilizó estos personajes fue Tirso de Molina. El logro que el tema de la mujer vestida de hombre llegue a su gran realización y se vuelve el punto central de algunas de sus comedias.

El atuendo masculino y las comedias de enredo fueron síntoma de la afición del público a estas manifestaciones. El personaje dual que usaron no fue el ejemplo de la vida, sino del arte; el dramaturgo creaba todo un mundo, mitad real, mitad ficción donde todos los sucesos podían ser verosímiles o inverosímiles (contradicción barroca).

Esta verosimilitud es tan profunda que "engaña" y mete al espectador en el juego que ahí se realiza, y que se convierte en más real que la propia vida. La recreación del "poder ser" envuelve al público, lo domina y lo satisface, al entrar en esa atmósfera luminosa de ficción dramática.

El hilo conductor que caracteriza a los tres personajes aquí tratados en su notable esfuerzo por cambiar su vida, es ese "extra" que las

mueve a conseguir, no sin mucho esfuerzo, su deseo: una, doña Ana, al hombre que la atrae; otra, doña Juana, al hombre a quien ha entregado su honra; y la tercera, Semiramis, el poder absoluto sobre hombres y naciones. Sólo una logra su propósito a satisfacción: doña Juana, y lo hace rompiendo reglas, fórmulas, compromisos y hasta honras. Doña Ana, a pesar de la ardua competencia que acomete, no puede superar las gracias y bondades de la Leonor de Sor Juana ni conseguir el amor a los favores del "ideal" Carlos. Semiramis logra, hasta líneas antes del final, satisfacer sus caprichos; pero se ve envuelta en su sino trágico que ella misma ha retado y que no ha sabido manejar para superarlo.

Tres mujeres, personajes dramáticos, nos han servido para introducirnos en la "magia" del teatro y revisar, no con rigor psicológico ni teórico-literario, la fábula barroca que mostró la vitalidad literaria de una sociedad que se debatió entre el sueño y la realidad y que entre las vicisitudes del "quiero pero no puedo", encontró el mejor camino: el del arte.

A continuación se presenta, a manera de síntesis, un cuadro didáctico-comparativo que ilustra desde características obvias y lugares comunes hasta actitudes y situaciones más complejas que los autores muestran en sus personajes.

SEMEJANZAS Y DIFERENCIAS ENTRE LAS TRES OBRAS DRAMATICAS Y LOS  
TRES PERSONAJES FEMENINOS

	<u>LOS EMPEÑOS DE UNA CASA</u>	<u>DON GIL DE LAS CALZAS VERDES</u>	<u>LA HIJA DEL AIRE</u>
OBRAS DRAMATICAS BARROCAS DEL SIG LO XVII	X	X	X
COMEDIAS DE CAPA Y ESPADA	X	X	TRAGEDIA
UNEN VERDAD Y FICCION	X	X	X
REPRESENTAN EL TEATRO BARROCO ESPAÑOL	X	X	X
EL PERSONAJE PRINCIPAL ES UNA MUJER	X DOÑA ANA	X DOÑA JUANA	X SEMIRAMIS
POSEEN BELLEZA, JUVENTUD, INTE- LIGENCIA, ASTU- CIA Y SAGACIDAD	X	X	X
POSEEN UNA PASION DESMEDIDA	X	X	X
TIENEN UN FIN Y HACEN LO IMPOSI- BLE POR LOGRARLO	X	X	X
EL PERSONAJE PRIN- CIPAL SE MUEVE CON ENTERA LIBERTAD	MIENTRAS SU HONOR ESTE A SALVO	PARA QUE SU HO- NOR ESTE A SAL- VO	PORQUE POSEE LIBRE ALBE- DRIO

	<u>LOS EMPEÑOS DE UNA CASA</u>	<u>DON GIL DE LAS CALZAS VERDES</u>	<u>LA HIJA DEL AIRE</u>
SON PRODUCTO DEL ARTE Y NO REFLEJO DE LA SOCIEDAD. NO REFLEJA A LA MUJER DEL SIGLO XVII EN ESPAÑA O EN MEXICO	X	X	X
EL PERSONAJE FEMENINO QUIERE LA FELICIDAD	CON BASE EN EL "AMOR"	CON BASE EN EL MATRIMONIO CON EL HOMBRE AMADO	CON BASE EN EL PODER
EL PERSONAJE ROMPE CON LOS ESQUEMAS DE SU EPO CA	X	X	X
SOLO EN EL TEATRO ESTAS MUJERES PUEDEN TENER LI BERTAD DE ACCION, PARA HACER DE SUS FANTASIAS REALIDADES	X	X	X
ENMARCAN EL QUERER SER DEL MUNDO BARROCO DEL SIGLO XVII	X	X	EL QUERER SER UNI- VERSAL
SON INDEPENDIENTES DE CARACTER	X	X	X
UTILIZAN EL ATUENDO MASCULINO	UN HOMBRE VESTIDO DE MUJER COMO RE- CURSO COMICO PARA LA CONFUSION	LA MUJER VES- TIDA DE HOM- BRE, COMO RE- CURSO PARA LA LIBERTAD DE ACCION	LA MUJER VES- TIDA DE HOM- BRE, COMO SU- PLANTACION - PARA EL EJER CICIO DEL PO DER

CAPITULO V

BIBLIOGRAFIA

- Alonso, Dámaso. Góngora y el "Polifemo", Madrid, Gredos, 1974, (Antología Hispánica, 11).
- Arroniz, Othón. Teatros y escenarios del Siglo de Oro, Biblioteca Románica Hispánica, Madrid, Gredos, 1977.
- Arroyo, Anita. Razón y Pasión de Sor Juana, México, Porrúa, 1971.
- Bravo Villasante, Carmen. La mujer vestida de hombre en el teatro español (siglos XVI y XVII), Madrid, Revista de occidente, 1955.
- Calderón de la Barca, Pedro. Obras completas, Tomo II, Madrid, Aguilar, 1959.
- Calderón de la Barca, Pedro. Tragedias, Madrid, Alianza editorial, 1967, Vol. I (Libro de bolsillo. Sección clásicos).
- Cervantes Saavedra, Miguel de. El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha, Madrid, Espasa-Calpe, 1959, (Colección Austral, 150).
- Defourneaux, Marcelín. La vida cotidiana en España en el Siglo de Oro, Buenos Aires, Librería Hachette, S.A., 1964.
- Fernández, Sergio. Las Grandes Figuras Españolas del Renacimiento y el Barroco, México, Pormaca, 1966.
- Fernández, Sergio. Retratos del fuego y la ceniza, México, F.C.E., 1968, (Letras Mexicanas, 91).
- Juana Inés de la Cruz Sor. Obras completas, México, Porrúa, 1969, (Sepan Cuántos, 100).
- Juana Inés de la Cruz Sor. Poesías, teatro, prosa, México, Porrúa, 1981, (Escritores mexicanos).
- Juana Inés de la Cruz Sor. Los empeños de una casa, México, UNAM, 1964, (Biblioteca del estudiante universitario, 14).
- Juana Inés de la Cruz Sor. Obras completas, comedias, sainetes y prosa, Tomo IV, México, F.C.E., 1957.
- Macgoman, Kennet y Melnitz, William. La escena viviente. Historia del teatro universal, Buenos Aires, Eudeba, 1966.

Magaña Esquivel, Antonio. "La obra dramática de Sor Juana", El Nacional, (Suplemento dominical), 25 de noviembre de 1951, p. 14.

Paz, Octavio. Las trampas de la fe, Barcelona, Seix Barral, 1982.

Rosales, Luis. Cervantes y la libertad, Madrid, Cultura Hispánica, 1985.

Ruiz Ramón, Francisco. Historia del Teatro español, Tomo I, Madrid, Alianza, 1967.

Téllez, Gabriel. Don Gil de las calzas verdes, Madrid, Aguilar, 1964, (Biblioteca de iniciación hispánica).

Téllez, Gabriel. Tirso de Molina, Madrid, Consejo Superior de la Investigación Científica, 1944, (Biblioteca literaria del estudiante).

Téllez, Gabriel. Obras dramáticas completas, Tomo I, México, Aguilar, 1959.

Téllez, Gabriel. Obras, Madrid, La lectura, 1910, (Clásicos castellanos).

Tirso de Molina. El Burlador de Sevilla, México, Porrúa, 1965, (Sepan Cuántos, 32).

Tirso de Molina. Teatro, Barcelona, Bruguera, 1972.

Torri, Julio. La literatura española, México, F.C.E., 1969, (Breviarios, 56).

Valbuena Briones, Angel. Perspectiva crítica de los dramas de Calderón, Madrid, Rialp, 1965, (Naturaleza e historia, 14).

Vega Carpio, Félix Lope de. El Arte nuevo de hacer comedias, Madrid, Espasa-Calpe, 1981, (Austral, 842).

Vega Carpio, Félix Lope de. El mejor alcalde el rey, México, Porrúa, 1987, (Sepan Cuántos, 12).