



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO**

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS



**MUJER EN ESPAÑA EN LOS SIGLOS XVI Y XVII EN LAS OBRAS:
LA VENGADORA DE LAS MUJERES DE LOPE DE VEGA Y EXAMEN
DE MARIDOS DE JUAN RUIZ DE ALARCÓN**



**COORDINACIÓN DE LITERATURA
DRAMÁTICA Y TEATRO**

T E S I S
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
**LICENCIATURA EN LITERATURA EN
DRAMÁTICA Y TEATRO**
P R E S E N T A :
SANTIAGO TREJO NUBIA ROCIO

ASESOR DE TESIS: DR. ORTIZ BULLÉ GOYRI ALEJANDRO GERARDO

MÉXICO, D.F.

AGOSTO 2009





Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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 esta 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.

DEDICATORIAS



A DIOS

Por permitirme ser este protagonista en el escenario de la vida y darme valores y una presencia al personaje que soy ahora.

A MI MADRE MA. J. INOCENCIA TREJO

Por el sólo hecho de darme la vida, su cariño, dedicación y entendimiento, muy a su modo, siempre dispuesta a caminar conmigo tras bambalinas hasta el escenario.

A MI PADRE JULIÁN MERINO

Por su apoyo constante y su original entrega humana, ha formado día a día el esplendor de mi persona con mano firme y alentado con sabiduría la trama de mi vida para las representaciones diarias.

A MIS HERMANOS:

Por ser parte del elenco familiar y complementar el desenlace de otro acto de mi historia.

A NICOLÁS

Que aún en la distancia, su presencia virtual es constante aunado con su apoyo en todo momento.

A NOHEMÍ

Quien me mostró la fragilidad de los humanitos y la necesidad de ser correspondidos.

A BLANQUITA

Quien me permitió ser partícipe de los momentos difíciles y compartir las circunstancias de pena y de gloria. Por exigir siempre lo mejor de mi desempeño con el consejo preciso para llevarlo al éxito.

A LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Porque me adoptó con la finalidad de crecer en el mundo del conocimiento y descubrir en mí una obra de arte para darme una identidad con sus manos artesanas digna de pertenecer a su universo.

A MIS MAESTROS

Quienes me guiaron durante toda mi vida, a la caracterización y grandeza del personaje que despertó del aletargado pensamiento para alcanzar con las herramientas apropiadas del inicio de constantes éxitos.

AL DR. ALEJANDRO ORTÍZ BULLÉ GOYRI

Por la perseverancia para pulir mi trabajo de errores y limitaciones con el amparo de su sabiduría encaminando todos mis sentidos en la búsqueda de un clímax intelectual.

A LA MTRA. ROSA MARÍA RUIZ

Por su valioso tiempo invertido en mí, dispuesta a enseñarme la disciplina de un artista, además de compartir sus conocimientos y parte de su esencia. Tengo presente mi primera clase comprometida a ser la mejor.

A GONZALO BLANCO KISS

Quien me ubicó con la fuerza de su palabra en el camino exacto para superar mis necesidades y me permitió ser partícipe de su agradable conversación trazando una nueva ilusión que me permití llegar hasta este momento crucial de mi desarrollo profesional.

A JUAN PABLO LIRA ESPINOSA

Por ser el príncipe cómplice de Eros y manifestar siempre su entrega en el subtexto afectivo de su presencia en mi vida, que demostró ser el coprotagonista indicado para llegar juntos al desenlace de este acto y ambos continuar en la escena de nuestras vidas.

A MIS AMIGOS

Porque con su deliciosa presencia me mostraron diferentes perspectivas de la vida y siempre actuaron a mi lado pacientes para celebrar mi triunfo.

A LOS PRECIOSITOS

Con quienes compartimos la belleza interior de nuestras personalidades y me hicieron parte de la diversidad de emociones y sentimientos. Vero, Mundito y Tony.

A MARIO BALDERAS

Por brindarme su invaluable amistad, porque siempre tiene el consejo idóneo en momentos de crisis y reiteradamente me obsequia una sonrisa en las adversidades, su mano dispuesta para levantarme y seguir adelante; para celebrar después la victoria.

AL COLEGIO MILITARIZADO MODERNO ALARID

Por brindarme la oportunidad de conocer la magia del espectáculo de la docencia y visualizar en mí un integrante digno de su labor educativa.

A LA ESCUELA ISABEL GRASSETEAU

Porque es mi complemento espiritual y fiel espectador del esfuerzo y la entrega de mi trabajo a través de la manifestación de los sentidos de nuestros discípulos. Por la paz que genera en mi interior la atmósfera de su congregación.

A MIS COMPAÑEROS

Por el trabajo en equipo en la representación laboral, su acertado consejo y observaciones para el mejoramiento de mi escenificación. Por permitirme conocer la otra parte de su personaje.

A MIS ALUMNOS

Que me permiten ser parte de su vida académica enriqueciéndome en cada clase con sus inquietudes y propuestas de trabajo. Por ser mi motivación diaria en mi constante preparación en beneficio de ambos.

AL AMOR

Porque se manifestó en diferentes actantes en el transcurso de este proyecto y dieron fuerza y credibilidad a mi trabajo. Por encaminarme a la felicidad que ahora disfruto y manifiesto en esta investigación.

A ROCÍO...

Por ser el equilibrio de mi ser, aunque siendo pasiva siempre manifestó su crítica severa a mis errores y nunca permitió que desistiera a mis mayores ideales. Por la sutileza de su consejo en las carencias de mi protagonista.

LA MUJER EN ESPAÑA EN LOS SIGLOS XVI Y XVII EN LAS OBRAS: *LA VENGADORA DE LAS MUJERES* DE LOPE DE VEGA Y *EXAMEN DE MARIDOS* DE JUAN RUIZ DE ALARCÓN

PÁGINA

| | |
|--|----|
| INTRODUCCIÓN..... | I |
| I. Contexto socioeconómico de Lope de Vega y Ruiz de Alarcón desde el siglo XVI (1560) hasta el siglo XVII (1640) | |
| 1.1.1. Entorno socioeconómico de Lope de Vega en España..... | 1 |
| 1.1.2. Entorno socioeconómico Juan Ruiz de Alarcón en la Nueva España..... | 4 |
| 1.1.3. Cronología de sucesos relevantes para Lope de Vega y Ruiz de Alarcón..... | 7 |
| 1.1.4. Autores que influyeron en Lope de Vega y Juan Ruiz de Alarcón..... | 12 |
| II. Contexto artístico de la actividad dramática en tiempos de Lope de Vega y Juan Ruiz de Alarcón | |
| 2.1.1. Características y costumbres en los Siglos de Oro del siglo XVI y XVII..... | 23 |
| 2.1.2. El mundo femenino en el teatro de Lope de Vega y Juan Ruiz de Alarcón de los Siglos de Oro..... | 26 |
| 2.1.3. Tipos de personajes en el teatro español de ambos dramaturgos..... | 35 |
| 2.1.4. Condiciones de la representación escénica: los corrales..... | 48 |
| III. Vida y obra de: Lope de Vega Juan y Ruiz de Alarcón | |
| 3.1.1. Vida y obra de Lope de Vega..... | 61 |
| 3.1.2. El arte nuevo de hacer comedias de Lope de Vega..... | 66 |
| 3.1.3. Vida y obra de Juan Ruiz de Alarcón..... | 72 |
| 3.1.4. Propuesta teatral de Juan Ruiz de Alarcón..... | 77 |

| | |
|--|-----|
| IV. La mujer en España en los siglos XVI y XVII en las obras: <i>La vengadora de las mujeres</i> de Lope de Vega y <i>Examen de maridos</i> de Juan Ruiz de Alarcón | |
| 4.1.1. Análisis de los personajes femeninos en la obra: <i>La vengadora de las mujeres</i> de Lope de Vega..... | 83 |
| 4.1.2. Análisis de los personajes femeninos en la obra: <i>Examen de maridos</i> de Juan Ruiz de Alarcón..... | 110 |
| 4.1.3. Comparación de los personajes femeninos en las comedias de Lope de Vega y Juan Ruiz de Alarcón..... | 138 |
| | |
| CONCLUSIONES..... | 149 |
| PROPUESTA (Anexo)..... | 153 |
| BIBLIOGRAFIA..... | 156 |

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo nace de la inquietud que me provocan, como actriz, los personajes femeninos alarconianos. Quiero mostrar la modernidad en Juan Ruiz de Alarcón al construir los personajes femeninos en sus obras, considerando su época; en comparación con los personajes femeninos de Lope de Vega, quien muestra personajes muy idealizados, de acuerdo a sus necesidades de causar efectos escénicos y que estaban alejados de los modelos reales de mujeres en la sociedad de los Siglos de Oro.

El interés en el desarrollo del tema: **La mujer en España en los siglos XVI y XVII en las obras: *La vengadora de las mujeres* de Lope de Vega y *Examen de maridos* de Juan Ruiz de Alarcón**, es expresar el grado de complejidad del elemento femenino que tiene cada dramaturgo en la perspectiva de su entorno socio-cultural, y cómo evolucionan los personajes Laura (de la obra Lope de Vega) y doña Inés (de la obra de Juan Ruiz de Alarcón) ante las circunstancias que le afectan a cada una. Para lo cual me voy a valer de un análisis semiótico mediante el cual aclararé la situación dramática de cada uno de estos personajes y significado para señalar las diferencias entre ambos autores.

Lope de Vega (1562-1635) creaba personajes para las actrices con las que mantenía una relación, y a partir de conductas, características y situaciones, el autor creaba sus tramas; se entiende que en la construcción dramática jugaba con abstracciones femeninas que contribuían, en cierta medida, a crear estereotipos

femeninos. Mientras que Juan Ruiz de Alarcón (1581-1639) dibuja más realistamente a las mujeres de la sociedad para crear personajes con vicios y cualidades, es decir, personajes complejos. La inspiración de estos personajes femeninos son productos de sus no muy gratas experiencias; lo cual lo hace más vulnerable y le aporta un matiz más estilizado y elegante a sus creaciones dramáticas, presentándonos a una dama frágil y delicada, pero con un carácter diferente al común. Estas variantes opuestas que presentan Lope y Juan Ruiz determinan la personalidad, dedicación, objetivos y metas personales de los autores, además de las posibilidades que tenían según su condición. También de ofrecer una panorámica de la conformación de la sociedad de la época.

Lope, escribió *La vengadora de las mujeres* cuando gozaba de fama, fortuna, el cargo deseado pues era sacerdote, con la novedad de que tenía una buena compañía femenina¹, y todo este bienestar a pesar de la decadencia que enfrentaba España. Por su parte Juan Ruiz también escribió todas sus obras en España, aunque nació y parte de su juventud fuera en la Nueva España, al contrario de Lope, Juan Ruiz buscaba constantemente un puesto en el Consejo de Indias sin lograrlo. Ambos autores escribieron dichas obras en los últimos años de su vida con tratamientos estereotipados, y en el caso de Ruiz de Alarcón dejó de escribir quince años antes de su muerte.

¹ Lope de Vega ejercía el sacerdocio pero no el celibato, mantenía encuentros carnales con Marta de Nevaes

Derivado de mi análisis de ambos tipos personajes femeninos se verá la postura social que se le atribuía a la mujer como nuevo elemento dentro del teatro en general y las características de su condición humana.

Me parece interesante que el elemento femenino en el quehacer teatral, haya dado la gloria que tuvo en su época, considerando que dentro de la sociedad, la mujer era un ser inferior al hombre, independientemente del rango que poseía dentro de la misma, por ende era el éxito durante la representación con el público de ambos sexos. Los hombres las idealizaban como sus mujeres, y las mujeres sólo podían vivir a través de ellas.

La investigación parte desde el período del imperio español con las consecuencias en sus colonias (en este caso México), el contexto que a cada uno le tocó vivir y cómo se reflejó o proyectó en las comedias. El estudio de las biografías de ambos autores y el análisis de su obra, refleja las condiciones sociales y relaciones intergenéricas en la sociedad española, lo cual agregó un atractivo adicional a mi proyecto. Presenciar el desinterés de los alumnos del colegio de teatro por abordar el estudio del teatro clásico, de igual modo, la inexperiencia que provoca los desfases que existen en la construcción de personajes idealistas o complejos que proponen los autores, mezclando ideas novedosas y propuestas escénicas que no corresponden a lo planteado por los dramaturgos mencionados.

I. Contexto socioeconómico de Lope de Vega y Ruiz de Alarcón desde el siglo XVI (1560) hasta el siglo XVII (1640)

1.1.1. Entorno socioeconómico de Lope de Vega en España.

Durante el siglo XVI España era la primera potencia mundial gobernada por el rey Carlos I que, por cuestiones de salud y de política, hereda en vida la corona a su hijo Felipe II. En este período a España se le reconocía por su imperio global, por sus colonias en todos los continentes, siendo Madrid la capital del imperio ibérico. Los múltiples matrimonios del rey Felipe II con damas de la realeza de países como Francia, Portugal e Inglaterra, le permitía el dominio de los puertos marítimos que era la clave fundamental del comercio.

La Nueva España, actualmente México, era una de las principales colonias en América que también aportaban riquezas a la Corona española gracias al monopolio y la explotación absoluta de los españoles. Los puertos de Sevilla y consecutivamente en Cádiz, que posteriormente Felipe III dispuso durante su reinado, eran las únicas vías de entrada para todo su imperio; el tiempo de los viajes de Europa a las colonias de América tardaban algunos meses, todo dependía de la calidad del clima y de las embarcaciones. Además el rey cambió temporalmente la Corte de Castilla a Valladolid.

La religión era otro de los pilares de la grandeza económica de España, herencia de los Reyes católicos, que desde el siglo XIII fundaron el Santo Oficio, mejor

conocido como la Inquisición. Así sometieron tanto en Europa con los matrimonios arreglados entre españoles con la realeza de otros países, como en las colonias de América y África con la evangelización. Esto trajo como consecuencia una literatura con temas religiosos fundamentados en la tradición medieval. Además, con la expulsión de los protestantes, musulmanes y moriscos se perdió una diversidad cultural que probablemente le daría a España el sendero de la unificación y ser memorable.

El derroche de Felipe II o la pésima administración de las riquezas adquiridas, orilló a España a la decadencia; esto produjo el alza de los impuestos existentes: la alcabala, la cruzada, subsidio, etc.; y la creación de otros como el impuesto excusado. También comenzó a establecer la paz con los países en conflicto como Inglaterra y Francia. Cuando Felipe III fue nombrado rey, recibió a una España al borde de la crisis, pero con el inicio de los Siglos de Oro que colocaron a España en el éxito de las letras, el rey adoptó como afición el teatro y las artes.

Lope de Vega, dramaturgo madrileño, que disfrutó del auge artístico apoyado por el rey, a pesar de la crisis económica y social, siempre fue el favorito. A diferencia de Juan Ruiz de Alarcón, escritor novohispano, que no corrió con la misma fortuna y luchó hasta conseguir la aceptación de su teatro de caracteres. La relación de estos dramaturgos con otros escritores españoles era severamente agresiva, se decían cosas muy hirientes hasta ofensivas; sobre todo al novohispano.

Existieron otros dramaturgos de gran importancia para este movimiento artístico como Tirso de Molina, Quevedo, Cervantes y, posteriormente, Calderón de la Barca.

La crisis económica en España era irremediable y nefasta con los conflictos entre los países y las colonias en desacuerdo con las exigencias de impuestos, castigos y mayores demandas que tenía la Corona hispana; sólo Castilla aportaba con los gastos y peticiones del rey. A Felipe IV le tocó el derrumbe del imperio español, empezó en Europa con Holanda, Inglaterra, Portugal, Francia y algunas provincias; posteriormente se gestaron movimientos de independencia en las colonias que les aportaban grandes riquezas y esclavos. El rey tuvo el error de subir todos los impuestos que provocó el descontento y protestas de sus aliados que llevó a la recesión económica en toda Europa.

El panorama decadente que paulatinamente pintaba el imperio español fue tema primordial de los dramaturgos. A través de los personajes se juzgaba la forma de gobierno y la sociedad a la que se sometía el pueblo y los mismos artistas. Además de la burla o parodia que se proyectaba por medio del personaje “el gracioso” dentro de las comedias. Era el caso particular de Juan Ruiz de Alarcón que hacía una crítica severa de la sociedad, cultura, y sobre todo el juicio al comportamiento de la realeza sin temor a los castigos de la época.

1.1.2. Entorno socioeconómico Juan Ruiz de Alarcón en la Nueva España

La Nueva España, antes imperio Azteca, habían visto el derrumbe de su ámbito ancestral y obligados a transformar su identidad, adoptando las formas y técnicas de los conquistadores, estaban sometidos bajo condiciones precarias y fueron saqueados por el mandato de la potencia Ibérica durante el poder de Carlos I. Las costumbres y ritos indígenas se perdieron bajo las órdenes de los españoles llegados a la Nueva España con objeto de enriquecerse huyendo de la decadencia que desolaba a España. Otras familias españolas viajaron a este lugar con la intención de probar suerte en el nuevo mundo, tal vez mejorar el entorno familiar y no sucumbir a la crisis.

El cambio radical que sufrió la Nueva España con las innovaciones del viejo mundo, además de las enfermedades y pandemias como: viruela, sarampión, escarlatina, etc., que acabó con una parte de la población indígena, inmovilizó la riqueza cultural que mantenía el pueblo mexicana. La religión católica fue uno de los cambios primordiales y era un elemento efectivo para los cambios posteriores. La economía se concretó a monedas de metal acuñadas con personalidades de la realeza española que desplazó al cacao que tenía la misma función.

En la estructura de la sociedad no hubo mayor variante pues los mesoamericanos también manejaban los rangos de clase alta: nobleza, militares, sacerdotes y los que tenían riquezas; y los de la clase baja: los artesanos, campesinos, empleados y esclavos. La vestimenta era más voluminosa que el usual y sencillo taparrabo.

En cuanto a la alimentación hubo un intercambio entre ambos mundos, los españoles trajeron el ganado bovino, porcino, equino, etc. mientras la alimentación básica de los indígenas era el maíz, calabaza, epazote, chocolate, hortalizas, etc. y la producción de tabaco y algodón.

La educación era privilegio para los españoles y sus hijos nacidos en España; los criollos, otra clase social que surgió de los hijos de españoles nacidos en la Nueva España, asistían a colegios dirigidos por los jesuitas. Los mestizos o hijos de españoles con indígenas y los indígenas puros asistían a otra institución que generalmente se impartían en las iglesias por comodidad para la evangelización de los naturales.

Algunos artistas peninsulares hicieron aportaciones de las costumbres de su país cuando viajaron a la Nueva España, mostraron las bondades que podía haber en la unión de las dos culturas. La fuente perfecta para evangelizar a la población de “indianos”, en esa intensa actividad económica-religiosa.

Por otro lado se empezó a gestar una vida intelectual donde permitía sobresalir a uno que otro escritor en el teatro criollo, una propuesta diferente al teatro usual de España pero que seguía el patrón en la escritura. También existía el debate de las comparaciones de las obras de los ingenios españoles.

La cuna y el panorama de la Nueva España fue motivo clave para que Ruiz de Alarcón le provocara gran admiración el mundo literario de España, también

provocó que en sus inicios académicos fueran de gran interés el mundo de las letras. Fue el impulso que necesitaba para viajar a la península Ibérica con la esperanza de colocarse en un buen puesto y aprender de los grandes escritores; pero no consideró a lo que se enfrentaría para alcanzar sus metas; la crueldad del público español que hicieron gala de sus virtudes intelectuales para atacar al físico poco agraciado Juan Ruiz de Alarcón. Para escritores y dramaturgos no era raro destrozarse todos contra todos pues lo atribuían a una especie de competencia en cuestión de ingenio.

El Barroco llegó a la Nueva España de manera poco fiel a lo que se destilaba especialmente en España. Durante el auge de los Aztecas, su sociedad politeísta y su expansión por el continente, España y Europa vivían un movimiento drástico, el Renacimiento; que consistía entre otras nociones, en terminar con las guerras e imponer armonía y perfección en el mundo. Algunos artistas europeos decepcionados a raíz de este movimiento muestran sátira de la realidad, indiferencia o evasión por las condiciones impuestas en calidad de protesta; el Barroco español destilaba pesimismo en sus obras a diferencia del resto de Europa que manifestaban ideales renacentistas fracasados y el poder político español derrumbado. Mientras que en la Nueva España pretendían forjar una identidad después del despojo que vivieron, el Barroco novohispano demandaba la sobrevivencia cultural indígena ante la fundación de ciudades dirigidas desde España, visualizaba su grandeza en esa singularidad que se dio por el sentimiento y pensamiento de toda una sociedad nueva y cambiante luchando por una identidad propia.

1.1.3. Cronología de sucesos relevantes para Lope de Vega y Juan Ruiz de Alarcón

La cultura española se estableció en México prehispánico y eclipsó poco a poco la riqueza de las costumbres y ritos de los indígenas. Hubo una mezcla y empezó un mestizaje amorfo que con el pasar del tiempo adquirió una consistencia más interesante que del inicio.

Mientras en la Nueva España se vivían las consecuencias de los peninsulares, durante el tiempo del siglo XVI, la España poderosa fue la cuna perfecta de Félix Lope de Vega Carpio, mejor conocido en el ámbito teatral como el fénix del ingenio.

El obispo Jerónimo Manrique apadrinó el desarrollo de Lope desde la infancia hasta verlo hecho un hombre. Después que falleció su padre, Lope decidió emprender lo que la vida le presentaba enfrente. Comenzó por huir de su casa a la de su mejor amigo, Hernando Muñoz; este paso le abrió el corazón y el deseo de las mujeres, las seducía fácilmente por los versos que escribía. Lope de Vega aprovechó todas las oportunidades que le presentaba la vida, sin temor a los castigos.

Los amoríos con Elena Osorio fueron el inicio de sus correctivos; derivado de su desinhibida conducta, la sedujo y después se burló de Elena, hija de Jerónimo Velásquez un reconocido cómico de la época; provocó la incorporación a la lista

de prisioneros en la Armada Invencible¹; este giro a su vida lo aprovechó para escribir *La hermosura de Angélica*; se inspiró en la vivencia con la mujer que le trajo como consecuencia el castigo. Lope vivió la experiencia de la decadencia de su patria además de ver el fracaso del imperio español con el enemigo, una variante más para su dramaturgia. Lope regresó, pero a Toledo porque estaba desterrado de Madrid, ahí escribió algunas de sus comedias, se casó y tuvo una hija; ambas muertas cuando Lope volvió a Madrid.

Por los últimos años de Felipe II, Juan Ruiz de Alarcón, hijo de españoles nacido en la Nueva España, entró a escena con el objetivo de indagar sobre sus orígenes y tomar ventaja de ello posteriormente para adquirir un cargo en la Corona. Mientras Lope seguía con sus enamoramientos y descendencia tanto humana como literaria, su talento se afianzó en la Corona. Meses antes de morir Felipe II decretó el cierre de los teatros por razones de moralidad. Aunque la sociedad permitía rebasar los límites de la moralidad, se deba más entre los artistas; como Micaela de Luján quien estaba casada pero su marido se encontraba en Perú, esta mujer fue inspiración de la mayor parte de la obra poética de Lope y que le dio cinco hijos.

Felipe III trasladó la Corte de Madrid a Valladolid posterior a la muerte de su padre. Lope decidió vivir en Sevilla con su amor en turno, Micaela de Luján. Y Juan Ruiz ingresó a la universidad de Salamanca.

¹ Joaquín Casaldueiro. Estudios sobre el teatro español: Lope De Vega, Guillen de Castro, Cervantes, Tirso de Molina, Ruiz de Alarcón, Calderón de la Barca y Duque Rivas, Editorial Gredos. Madrid 1962. 266 p.

Estos movimientos dieron temas importantes para ambos dramaturgos. La vida familiar de Lope con los acontecimientos de sus hijos, dieron vida a nuevas comedias, poesías, sonetos y creaciones literarias. Mientras que Ruiz de Alarcón regresó a la Nueva España decepcionado del recibimiento inesperado en la península Ibérica por parte de los dramaturgos y de dicha atmósfera conflictiva. El anhelo que tenía Juan Ruiz de Alarcón por integrarse a un mundo al que no pertenecía, de entrada por ser nacido en la colonia española, que era la causa fundamental de rechazo inmediato, por lo cual se enfrentó a numerosas humillaciones y un sin fin de ataques por parte de los dramaturgos españoles; por ende le fue más difícil su estancia en Madrid. Juan Ruiz, durante el viaje a su país, reflexionó sobre los tormentos psicológicos recibidos y conoció a Mateo Alemán en el trayecto, originario de Sevilla y con el mismo ánimo derrotado por la inmensa competencia de su país.

Por el contrario a Lope de Vega la suerte le favorecía con su nuevo hijo con Juana Guardo, sus romances con Jerónima de Burgos, que posteriormente sería madrina de otro hijo con Micaela de Lujan. Por el lado político trabajó con el duque de Sessa con lo que favoreció su carrera artística. Lope fue uno de los pocos dramaturgos que podía tener una vida económica holgada dedicándose al teatro; a sus 44 años reconoció haber escrito 483 comedias. Juan Ruiz decidió regresar a España y nunca volver a su lugar de nacimiento; regresó dispuesto a escribir teatro en la península y adoptó la estructura del Arte Nuevo de hacer comedias bajo los parámetros de su enemigo Lope.

Lope sublimó en su obra las muertes de mujeres e hijos, también tuvo un equilibrio del lado religioso pues ingresó a la Congregación de Esclavos del Santísimo Sacramento; posteriormente ingresó a la Orden Tercera de San Francisco. Cuando murió su hijo Carlos Félix, debido a las altas fiebres, Lope le dedicó unas poesías en sus *Rimas Sacras*; al siguiente año tuvo otra hija con Juana Guardo que murió a consecuencia del parto. Para Lope era fácil que lo consolaran las mujeres; después de un año del fallecimiento de su familia, Lope se enamoró de Marta de Nevares pero lo complementaba con el amor de Lucía Salcedo.

Para Juan Ruiz era muy difícil tener una mujer como pareja, era obvio que siempre sería rechazado a consecuencia de su físico contrahecho. Ruiz de Alarcón viajó a Sevilla para trabajar como adjunto de algún abogado ya reconocido para establecerse en la parte de los abogados activos. Juan Ruiz escribió *Las paredes oyen*, obra en que describió su realidad con las mujeres y las personas de su entorno. Fue más analista en plasmar su necesidad de ser escuchado y visto por sus contemporáneos. En *La verdad sospechosa*, fue más incisivo al contestar las agresiones que los escritores españoles le propinaban, pues la mayoría estaba del lado de Lope de Vega. Posteriormente perteneció a la Academia literaria donde encontraría a sus enemigos y pocos amigos.

Lope, en su idilio con Marta Nevares, tuvo a Antonia Clara pero a consecuencia de su amor clandestino, Marta tuvo problemas con su marido en la anulación de su matrimonio y prefirió recluirse en un convento dejando a Lope y a su hija. Nevares perdió el sentido de la vista que fue bastante duro para Lope, además de la

muerte de Felipe III y que la Corona se declaraba en bancarrota con Felipe IV. Una vez más Lope se refugió en la religión, ingresó a la Asociación de Sacerdotes nacidos en Madrid poco después de que su primera hija, Marcela, decidió ordenarse monja.

Juan Ruiz sin tantos tormentos personales adquirió un cargo en el consejo de Indias y también tuvo su máxima actividad teatral en Madrid. Representó *La cueva de Salamanca* ante la Corona así como otras tantas en los corrales. Ruiz de Alarcón tuvo una vida difícil en general, no tuvo una familia propia, pero tuvo una hija llamada Lorenza de Alarcón con una mujer mayor que él. Lope en su inquietante vida también pasó por momentos difíciles en la parte final de los sucesos relevantes. Marta de Nevares ciega, enloqueció y después murió; fue con último amor e inspiración de las comedias de Lope. Murió su hijo en batalla, su hija Antonia Clara se fugó con su novio Cristóbal Tenorio y se casó su hija Feliciano a la que reconoció como única heredera.

Lope de Vega en algún momento reconoció el talento artístico y literario de las comedias de Ruiz de Alarcón, después de ser el principal enemigo del novohispano y haberle hecho malas jugadas. Lope le envió a su casa unas líneas con aquel mensaje.

1.1.4. Autores que influyeron en Lope de Vega y Juan Ruiz de Alarcón

Cuando viajaron a la Nueva España, algunos artistas peninsulares aportaron las costumbres de su país. Dicha aportación fue la puerta perfecta para evangelizar a la población de “indianos”, como se referían los peninsulares a los naturales de la Nueva España en esa intensa actividad económica-religiosa. Mostraron las bondades que podía haber en la unión de las dos culturas. Por otro lado se empezó a gestar una vida intelectual donde permitía sobresalir a uno que otro escritor del teatro criollo. Pero para Juan Ruiz su objetivo era España, donde hacía el teatro reconocido.

Después de tanto batallar contra las agresiones de los intelectuales Juan Ruiz se adaptó y reaccionó con mayor inteligencia y logró asimilar los ataques. Los usó como material dramático en la construcción de sus obras y les dio aspectos diferentes que las distinguirían de las obras acostumbradas y propuestas por sus contemporáneos.

Para Lope no era necesario batallar para tener la atención del mundo, pues simplemente era el maestro y tenía a sus protectores. Desde niño Lope conservó durante mucho tiempo una de sus primeras amistades, el obispo don Jerónimo Manrique, que lo vio crecer desde su infancia así como el desarrollo de sus cualidades artísticas que iba adquiriendo en el período que duró su estancia en el taller de bordado de su padre. Esta sensibilidad hacia las artes le permitió a Lope

de Vega ganarse la simpatía del obispo que se convertiría en su primer protector, reconociéndole sus virtudes en el empleo, además de su gracia para pintar.

A Juan Ruiz nada le favorecía para sus proyectos, desde su nacimiento en la Nueva España, su deformidad, hasta la discriminación de la sociedad española.

Cristóbal Suárez de Figueroa (1571-1644) fue uno de los primeros atacantes, pues no toleraba la deformidad y la crítica que escribía Ruiz de Alarcón acerca de España. Le dedicó estas palabras en su obra *El pasajero*:

Las Indias, para mí no sé qué tienen de malo, que hasta su nombre aborrezco. ¡Notables sabandijas crían los límites antárticos y occidentales!... ¿Es posible no haya producido en más de un siglo aquella tierra algún sujeto heroico en armas, insigne en letras, o singular por cualquier camino?²

Pero eso no era el mayor de su escarnio:

... puesto que es bien agudo el ratón, y parece al primer rasguño del gato. Síguese de lo apuntado que si el chico, aunque bien formado y capaz, debe hallar repulsa en lo que desea, si ha de representar autoridad con la persona, mucho es justo que la halle el jimio en figura de hombre, el corcovado imprudente, el contrahecho ridículo que, dejado de la mano de Dios, pretendiere alguna plaza o puesto público...³

Juan Ruiz reaccionó de la misma forma al leer semejante ataque a sus pretensiones y manifestó su respuesta de manera cautelosa pero eficaz con la obra *Las paredes oyen*⁴. Utilizó los elementos que Suárez de Figueroa le proponía

² Cristóbal Suárez de Figueroa. *El pasajero*, Ed. Francisco Rodríguez Marín, Biblioteca Renacimiento, Madrid 1914, P. 147

³ *Ibidem* P 206-207

⁴ *Teatro completo de Don Juan Ruiz de Alarcón*. México 1951. 558 p.

para la creación del personaje de Doña Ana (en esta obra es la mujer la portadora de estos defectos), donde ésta desdeña a los tipos de baja estatura, jorobados y contrahechos y complacía a los hombres bellos y ricos con sus favores pero con la característica oculta de estos nobles señores (la difamación y la mentira en contra de ella) automáticamente perdía toda admiración y cariño, quedándose con el feo pero caballeroso y de nobles sentimientos. La reflexión del personaje Celia, la criada, en esta situación es:

Celia: ¡Pues cómo! ¿En eso repara
una tan cuerda mujer?
En el hombre no has de ver
la hermosura o gentileza:
su hermosura es la nobleza,
su gentileza el saber. (Vs. 1542-1547)

La preparación de Lope, su talento encaminado por su maestro Vicente Espinel, dio abundantes frutos; “Floripando Talludo” (uno de los insultos a Juan Ruiz) lo aprendía sobre la marcha y a cualquier precio con menos frutos pero de mayor calidad. Sin embargo Lope tampoco exentó los comentarios de Suárez de Figueroa en relación de sus obras. El crítico publicó un feroz escrito contra Lope, donde juzgaba despectivamente sus novelas pastoriles y descalificaba toda su épica; llamó a *La Dragontea* “deshonor de España” y calificó la *Jerusalén* de “pedestre oración”. El teatro del “fénix de los ingenios” también disgustaba a los fieles seguidores de las doctrinas aristotélicas como Pedro Torres Rámila (1583-1658) y Juan Pablo Mártir Rizo (1593-1642). Lope entendía perfectamente el juego los dramaturgos en cuestión de las letras.

Luis de Góngora (1561-1627) fue un enemigo más incisivo con todos los escritores de cualquier índole literaria, fue el principal rival de Lope en el principado poético de España y su declarado adversario; además había una competencia muy estrecha por la innovación de sus obras, la crítica de su vida privada, y lo principal, los cargos en la Corte.

¡Oh brazos leganeses y vinorres!
 No le dejéis en el blasón almena;
 vuelva a su oficio, y al rocín alado,
 en el teatro sáquenle los renzos.
 No fabrique más torres sobre arena,
 si no es que ya, segunda vez casado,
 nos convierta las torres en torreznos.⁵

La conducta con Ruiz de Alarcón era más común, Góngora hizo alarde de sus agresivos ingenios: "... la que adelante y atrás, gémina concha te viste", con el protagonismo que le caracterizaba en su poesía "culterana" que se desarrollaba en citas mitológicas. El uso de sus metáforas, como la atribuida al novohispano, así como su estilo de retomar las imágenes renacentistas en sus obras, mostraba elitismo al igual que sus contemporáneos españoles. Fue uno de los contados miembros de los círculos de intelectuales que sin proponérselo, convocaron a Ruiz de Alarcón para descifrar la obra en turno que según Góngora, sólo personas muy cultas entendían.

En los gremios literarios que se formaron durante los Siglos de Oro, sobresalía la Academia Literaria que reunía a los más selectos dramaturgos, poetas y

⁵ Francisco Icaza, *Páginas escogidas [Selección de textos]*, Luis Garrido 3ª ed. México: UNAM 1994. p 19.

escritores; obviamente Lope era uno de los miembros. Además de la popularidad de “el fénix de los ingenios” en estos grupos, Lope conoció a múltiples personalidades como sus seguidores Tárrega y Gaspar Aguilar que escribieron comedias de costumbres en Valencia. Al igual que Guillén de Castro con la comedia nueva lopesca.

Francisco de Quevedo (1580-1645) acostumbrado a las difamaciones de la época, le dedicó a Lope estos versos:

Cuando fue representante,
primeras damas hacía;
pasóse a la poesía
por mejorar lo bergante.
Fue paje, poco estudiante,
sempiterno amancebado;
casó con carne y pescado,
fue familiar y fiscal
y fue viudo arrabal,
y sin orden ordenado.⁶

Pero ya al final de los días de Lope, Quevedo, en su aprobación, dice:

“El estilo es, no sólo decente, sino raro, en que la lengua castellana presume victorias de la latina, bien parecido al que solamente ha florecido sin espinas en los escritos de frey Lope de Vega Carpio, cuyo nombre ha sido universalmente proverbio de todo lo bueno, prerrogativa que no ha concedido la fama a otro nombre.”

Quevedo tenía escritos burlones para todos y si se trataba de burlas para Juan Ruiz, mejor: “yo aseguro que tiene las corvas llenas de apellidos y adviértase que la “D” no es de don, sino de su medio retrato” y “mosca y zalamero”. Muestra clara

⁶ Ibídem P 9

de su singular ideología el conceptismo. Quevedo no pretendía renovar la sintaxis o el léxico; sino lograr la representación de los objetivos. Empleó, muy a su modo, juegos de expresión ingeniosa, imágenes sorprendentes, contenido denso, pluralidad de significados, pero con la brevedad de sus palabras.

A Juan Ruiz, la mezcla de todos estos elementos literarios le permitían que se fuera adentrando poco a poco al mundo selecto de las letras españolas, dándole respuesta a la mayoría de las venenosas composiciones escritas en su honor. No podía faltar el ataque de escritores poco sobresalientes, pero españoles al fin. De Juan Fernández esta pequeña pero hiriente quintilla, (que en se la atribuyen tanto a Quevedo como a Lope):

Tanto de corvas atrás
y adelante, Alarcón, tienes,
que saber es por demás
de donde te corco-vienes
o a dónde te corco-vas.

Por la lucha constante que vivía Juan Ruiz contra las composiciones negativas a su persona, logró una vez más contestar los insultos con diálogos de sus comedias. En *La prueba de las promesas*⁷, dice:

Tristán: Si fuera en mí tan reciente
la nobleza como el don,
diera a tu murmuración
causa y razón suficiente;
pero si sangre heredé
con que presuma y blasone,
¿quién quitará que me endone
cuando la gana me dé?...
Luego, si es noble, es bien hecho

⁷ Teatro completo de Don Juan Ruiz de Alarcón. México 1951. 558 p.

ponerse el don siempre un hombre,
 pues es el don en el hombre
 lo que el hábito en el pecho. (Vs.1459-1466,
 1475-1478)

La rivalidad entre los dramaturgos españoles contra Juan Ruiz se incrementaba; los peninsulares comenzaron a apoyarse entre ellos para que el ataque fuera más severo.

Si bien era atacado por los mismos dramaturgos, Lope seguía la misma dinámica de todos contra todos; con las citas literarias de algunos filósofos, se dirige al “Don de las corvas”:

Los que no tienen debida proporción... tienen complexión perversa y mala; por eso decía Platón que cualquier semejanza de animal que había en los hombres, tales eran las costumbres que imitaban. Ahora bien, hay poetas ranas en la figura y el estrépito y Aristóteles dice que son las ranas enemigas mortales de las abejas, símbolo de los buenos poetas. A los gibosos pinta el mismo filósofo con mal aliento; pues mal aliento claro está que ha de inficionar cuanto tocara hablando: es cosa ordinaria en tales hombres, si hombres se han de llamar la soberbia y el desprecio.⁸

La reacción de Juan Ruiz de Alarcón con semejantes elogios distorsionados, lo ató a la pluma. Fue paciente para la construcción de sus próximas comedias; terminó por aceptar el sufrimiento que implicaba hacer teatro. De este modo en *Los pechos privilegiados* dice:

Cuaresma: Al que le plugo de dar
 mal cuerpo, dio sufrimiento
 para llevar cuerdamente
 los apodos de los necios. (Vs.2203-2206)

⁸ Lope de Vega, *Obras*. T 26. Atlas Madrid, 1969, Pp. 281-282.

Los Siglos de Oro tuvieron una gran influencia de la Iglesia y las costumbres tenían cambios radicales en la forma de ejecución para todo aquel que no las llevara a cabo: eran aprehendidos y castigados. Hubo una revolución de constantes cambios políticos e intelectuales que pretendían innovar las corrientes artísticas, así como la decadencia económica; sin embargo, Lope las evadía bastante bien. Esto sin duda sería doble trabajo para Juan Ruiz: lograr ser admitido en los grupos de intelectuales, que eran negados para él y que sus obras fuesen leídas, aceptadas y representadas en las plazas asignadas para este tipo de espectáculos para el pueblo, pues en todo momento le pertenecían al preferido: Lope de Vega.

Las líneas de la “Gémina concha” por estos tiempos demostraba el cansancio:

Contigo hablo, bestia fiera, que con la nobleza no es menester, que ella se dicta más que yo sabría: allá van esas comedias, trátalas como sueles, no como es gusto, que ellas te miran con desprecio y sin temor, con las que pasaron ya el peligro de tus silbos y ahora pueden sólo pasar el de tus rincones. Si te desagradaren me holgaré saber que son buenas, y si no me vengaré de saber que no lo son, el dinero que te han de costar.⁹

Cuado el “zambo de los poetas” regresó a su tierra, notó que entre peninsulares y criollos o mestizos existía una sociedad que empezaba a unificarse. Juan Ruiz de Alarcón dice:

⁹ Ruiz de Alarcón, *Comedias*, Primera parte, en Hartzenbusch. *Comedias de Juan Ruiz de Alarcón*. Ed. Rivaleneyra.

Es menos genuinamente nacional que todos ellos [Lope, Tirso, Calderón], y la verdadera individualidad, *la extrañeza* que Montalbán advirtió en él con cierta perplejidad, le hace ser mejor apreciado por los extranjeros que en su propio país...¹⁰

Lope por su parte, acostumbrado a los malos tratos de sus contemporáneos y enemigos mayores, se dedicó a escribir comedias atribuidas a sus amores y descendencia. Aunque no tomara en serio los ataques literarios, como Juan Ruiz, sí se percató de su existencia en las obras de éstos mostrando una supuesta amistad. Cervantes hizo un burla de la vida de Lope en el prólogo y preliminares del *Quijote*, a lo que Lope no se defendió porque era verdad, pero lo reconoció como “Monstruo de la Naturaleza”

Tirso de Molina, también contribuyó en el juego de los dimes y diretes con la obra *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, una clara alegoría de la vida de Lope; considerada una obra profana y comprendía la carencia de los valores humanos. Su clásico personaje “don Juan” que se burlaba del honor de las doncellas dejándolas con su pena; como las múltiples amantes del fénix. No obstante a sus fricciones personales, Tirso fue el más importante de los discípulos de la comedia nueva lopesca. Fray Téllez aportó al quehacer teatral literario con sus comedias y reconoció que las mujeres de Lope tenían valor, pasión, audacia y decisión. Tirso dejó en claro que sus personajes femeninos poseían inteligencia, a diferencia con las mujeres de Lope.

¹⁰ Pedro Henríquez Ureña. Op. cit. P. 275

Tirso tampoco pudo contener la voluntad de atribuirle al físico del novohispano como: “poeta entre dos platos”; aunque también trabajaron juntos en la Academia Literaria, donde hacían trabajos en equipo que solicitara la Corona. En algunos trabajos de Tirso, especialmente en el prólogo de la segunda parte de las comedias, declaró honestamente que cuatro de las obras publicadas no le pertenecían; probablemente era producto del ingenio de Ruiz de Alarcón¹¹. La experiencia literaria que Juan Ruiz adquirió, logró la admiración de Miguel de Cervantes:

Quien reconozca a Alarcón al primero de nuestros dramáticos que supo concebir y desarrollar una verdadera comedia de carácter; al espíritu valiente, resuelto a conseguir que el público descendiera del mundo ideal y convencional¹²

Ruiz de Alarcón propuso mayores matices a sus personajes, mayor complejidad a la trama, causando la ansiedad del público y, con seguridad, también atrajo la atención del ingenio de los dramaturgos. Además Juan Ruiz tuvo el reconocimiento de críticos e investigadores;

Las obras de Juan Ruiz de Alarcón son muy elegantes, están construidas con mucho cuidado, incluso con refinamiento y se desenvuelven a un ritmo rápido. Es un maestro de la ironía dramática, así como del desenlace imprevisible.¹³

¹¹ Melveena McKendrick, *El teatro en España (1490-1700)*, traducción de Desmots, 2da. Edición, Palma de Mallorca: J. J. de Olañeta, 2003, Pp. 123-136.

¹² Luis Fernández Guerra y Orbe, *D. Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza*. 1ª. Edición. México, 1939. Pp. 195.

¹³ Melveena McKendrick, *El teatro en España (1490-1700)*, traducción de Desmots, 2da. Edición, Palma de Mallorca: J. J. de Olañeta, 2003,p. 143

Para Lope el reconocimiento de su teatro siempre fue constante en todo su entorno y bajo cualquier circunstancia. La protección que le brindó el duque de Sessa y su estrecha amistad, Lope logró lo que muchos dramaturgos le envidiaron aún después de muerto. Pero Juan Ruiz disfrutó el éxito hasta al final, poco antes de retirarse de escribir las letras dramáticas.

La situación de España en plena decadencia con Felipe IV, también afectaba las condiciones de representación de las comedias y limitaba la calidad de los escenarios, aunque se hacían excepciones para los favoritos de la realeza y nobles. Es muy probable que la mayoría de los dramaturgos se estudiaran entre sí para copiarse las técnicas, pero es seguro que todos seguían *El Arte Nuevo de Hacer Comedias* de Lope de Vega y dejaron atrás las cuestiones aristotélicas de aquellos tiempos.

II. Contexto artístico de la actividad dramática en tiempos de Lope de Vega y Juan Ruiz de Alarcón

2.1.1. Características y costumbres en los Siglos de Oro

El auge de los Siglos de Oro fue durante el siglo XVI y la primera mitad del siglo XVII. La renovación de técnicas y estilos depuró las fórmulas establecidas de escribir teatro, adaptándolas a la tradición española. Los integrantes de la Academia Literaria hicieron el cambio; Lope de Vega creó el arte nuevo de hacer comedias que fue inspiración para el teatro posterior en Europa. Los dramaturgos de la edad de Oro desarrollaron la acción secundaria y paralela para aumentar el impacto de la acción principal en el público.

En la mayoría de las sociedades, incluso en la actual, podemos encontrarnos con personajes clásicos que retratan perfectamente los momentos y las circunstancias que padecen los pueblos. En los Siglos de Oro existió una abundancia de dichos personajes: caballeros, damas, criados, doncellas, etc., que surgieron del ambiente de la corte de Castilla, los Reyes Católicos, y posteriormente de toda su descendencia. Los temas centrales eran la religión y la política.

La comedia nueva seguida por los dramaturgos de la escuela lopesca tiene una distribución dramática más breve. Escritas en tres jornadas, de mil versos cada una, separadas por diversiones que acusen el carácter ficticio de la intriga y

olviden la credulidad excesiva del público sencillo¹. Tuvieron mayor fuerza por su brevedad y fueron escritas en verso para un público analfabeta, pero que al mismo tiempo era educado con el teatro de los corrales, en comparación con las comedias escritas bajo la fórmula aristotélica de cinco actos que básicamente seguía la estructura del teatro griego. Con el tiempo y la estructura antigua, el público peninsular ya no entendía el contenido, se aburría y comenzaba a aventar objetos al escenario.

Para escribir una comedia debían considerar que: el acto primero debe desarrollar la exposición, el acto segundo el enredo y el acto tercero el desenredo². El desmoronamiento de poder que empezó a sufrir España a la mitad del siglo XVII en el ámbito económico y como país colonizador, no afectó en la cuestión literaria; más bien, su efecto era inclinarse más por la corriente del Nacionalismo, el sentimiento de pertenencia a la nación propia, algo en principio identificable con el patriotismo. Con el tiempo, los dramaturgos españoles comenzaron a darse cuenta de la realidad de la decadencia que estaba sufriendo el imperio español ante las potencias europeas y de alguna forma lo plasmaron en sus personajes dramáticos manifestando su pensamiento ante la crisis.

La sociedad española estaba en constante cambio, el nuevo estilo de vida que se podía tener por el enriquecimiento del imperio ibérico por el saqueo de sus

¹ Charles Vincent Aubrun, *La comedia española (1600-1680)*, Taurus ediciones, S. A. Traducción de Julio Lago Alonso. Madrid 1968. Pp. 320.

² , Evertt W. Hesse, *Análisis e interpretación de la comedia*, editorial Castalia. 3ª edición. Artes Gráficas Soler S. A. España 1970. Capítulo primero P 20.

colonias en América, les proporcionaba mejores dotes, contribución de impuestos, en general una vida holgada; pero siempre se mantuvo los designios de la Iglesia Católica con las costumbres anticuadas, las leyes establecidas por los hombres que aplicaban principalmente sobre las mujeres y las reglas familiares a las que ellas se veían sometidas, pero las mujeres sucumbían al final.

La opresión masculina en su filosofía del honor de la mujer, tenía que ver con el amor en su aspecto sexual. El padre tradicionalmente arreglaba la boda de las hijas y se interesaba en casar bien a sus hijas con familias nobles y ricas; no le importaba que no hubiese amor en el matrimonio, ese llegaría después, y si no, simplemente asumir el rol de mujer abnegada a los designios del marido. Si faltaba el padre, un hermano hacía el papel de guardián y se encargaba de la boda de sus hermanas³. Como era obvio, la madre o esposa no emitía opinión alguna para los designios de las doncellas.

Estas características fueron matizadas por los dramaturgos que plasmaron las necesidades de las mujeres para sobresalir en una sociedad que era controlada por los hombres y, tal vez, fomentada por las mismas mujeres de la época. Probablemente con el paso del tiempo se conservaron estas características para determinar rasgos de personalidad para algún personaje, capaces de representar en escena las fugas de ideas prohibidas o protestas poco convencionales.

³ Evertt W. Hesse, *La mujer como víctima en la comedia y otros ensayos*, Puvill Libros S. A. Intercambios Culturales Hispano-Americanos 1986. Pp. 41. describe obras de Tirso de Molina, Calderón de la Barca y Lope de Vega la participación de la mujer en su sometimiento masculino.

2.1.2. El mundo femenino en el teatro de los Siglos de Oro

La herencia de temas y personajes míticos, medievales y fantásticos que adquirió el drama español, muestra la importante presencia femenina en las representaciones teatrales de la comedia nueva, creada por Lope de Vega y moldeada por cada uno de los dramaturgos españoles.

Escritores y literatos mostraron inconformidad por el fenómeno de integrar a la mujer en las obras, permitirle ser significativa en la trama e involucrarse con los galanes protagonistas; algunos hombres de esta época señalaron la inferioridad de la mujer como Luis Vives:

... así que, puesto que la mujer es un ser flaco y no es seguro de juicio, y muy expuesto al engaño (según mostró Eva, madre de los hombres, que por muy poco se dejó embobecer por el demonio), no conviene que ella enseñe, no sea que una vez que se hubiese a sí misma persuadido de una opinión falsa, con su autoridad de maestra influya en sus oyentes y arrastre fácilmente a los otros a su propio error⁴.

Las declaraciones constantes que hubo de este tipo, fueron inquietantes para proponer una nueva visión de la mujer en el mundo teatral; autores preocupados como Lope de Vega, Tirso de Molina y Calderón de la Barca, trabajaron para mostrar una mujer sensible y con problemática como los demás. Los dramaturgos y escritores trascendieron en el tiempo a través de sus personajes femeninos.

⁴ Manuel Fernández Álvarez, *La sociedad española en el Siglo de Oro*, I (Madrid: Gredos, 1989) 173-174. de Luis Vives, *Obras completas*, trad. de Lorenzo Riber.

En la actualidad sigue causando interés de estudio e investigación, como en el libro *Fondo y forma del teatro del Siglo de Oro*⁵, que comprende una cantidad considerable sobre la comedia en España: la comedia de vena ligera, de vena seria, urbana, de capa y espada, de enredo y de costumbres; y otras más. Es posible que el autor en el camino de su investigación, se detuviera en el estudio de la participación del personaje femenino en el quehacer teatral español y compartiera las características de la descripción de su belleza y universo.

La sociedad española presentaba a las mujeres con pocas decisiones y oportunidades, sólo tenía puestos específicos para integrarse a una sociedad: recluirse en un convento, dedicarse a la mala vida, ponerse al servicio de alguna dama o la vida en familia⁶; con estas posibilidades de vida bastaba para que la rebelión de las letras mostrara situaciones y enredos que le dieran un giro a la comedia española, la mujer como tema central.

Esta represión de la sociedad fue liberada con personajes femeninos novedosos en el teatro de Lope de Vega que inmortalizó a muchas de las mujeres de su vida amorosa; y que Juan Ruiz de Alarcón evidenció su frustrado éxito de sus pretensiones hacia las mujeres. Sor Juana Inés de la Cruz mantuvo la discreción en sus obras y renació las virtudes que poseen las mujeres en cada uno de sus

⁵ Carmela Hernández García, *Fondo y forma del teatro del Siglo de Oro*. La avispa. Colección Ensayo. Madrid 1998. Pp. 192.

⁶ Fernando Díaz-Plaja, *La vida cotidiana en la Nueva España del Siglo de Oro*, CLÍO. Crónicas de la historia. Editorial EDAF, S. A. 358 p.

personajes y los méritos que lograron alcanzar ante los ojos inquisidores de los hombres.

A las mujeres que se incorporaban a la vida teatral se les consideraba como las comediantas, farsantas o actrices del Siglo de Oro, siempre con el antecedente de un nombre de actor o dramaturgo reconocido que le permitiera enrolarse en una compañía o empresa que las empleara en las tareas escénicas para que no fueran mal vistas por la sociedad. Este nuevo elemento teatral femenino que era fuente activa de seducción, tuvo gran éxito en el público masculino que, siendo igualados por ellas en el escenario, eran aclamadas y solicitadas en los corrales donde generalmente se presentaban las obras. Se podían encontrar mujeres jóvenes y hermosas que eran las que representaban los personajes de las damas; y algunas poco mayores para el personaje de la criada consejera⁷; siempre conservaban la fragilidad que remitía a la mujer dedicada al hogar pero al mismo tiempo, su capacidad de exteriorizar su talento limitado por las usanzas de la época. Los personajes femeninos se ganaron su lugar dentro de las comedias, pero había una excepción; no se encontraban personajes de mujeres mayores de edad para representar el papel de madre o abuela, bastaba con la presencia de la figura principal, el padre o tutor, que imponía la autoridad máxima de la familia.

⁷ *La presencia de la mujer en el teatro barroco español*, Almagro 23 y 24 de julio de 1997. Edición a cargo de Mercedes de los Reyes Peña. Consejería de cultura, Centro de Documentación de las Artes Escénicas de Andalucía. Véase en *la mujer detrás de la cortina*, mencionan la imagen que indiscretamente se asomaba de las actrices, amas de casa, antes de la representación escénica que cautiva desde otra perspectiva al público masculino.

En la comedia de capa y espada, donde el personaje femenino tiene el dominio total en las decisiones del amor, es notable la meta u objetivo de los dramaturgos culminar en un matrimonio; donde la dama, después de una serie de enredos, sale airosa para darle orden a la historia. Mira de Amezcuá propuso una mujer esquiva que posterior a una explicación de su negativa, concluye en las imposiciones de esta sociedad⁸.

La famosa mujer varonil de Tirso de Molina sorprendió a una sociedad literaria con *Don Gil de las calzas verdes*. El giro drástico en la tarea femenina se justificaba siempre y cuando fuera un medio para alcanzar el amor y el matrimonio, haciéndola responsable de restaurar el orden moral de los causantes. Mientras que la imagen femenina avanzaba en la vida teatral, Calderón de la Barca presenta una mujer como víctima del hombre elevando la fragilidad y sensibilidad de la dama, y a aquel como víctima de su honor y de sus celos dentro de las convenciones sociales⁹. Calderón abordó una vez más los temas de caballeros de capa y espada (también nombrada comedia urbana), en pro de una reconciliación con la sociedad que lo juzga. Alexander Parker considera que las mujeres de Calderón eran oprimidas y llevaban a cabo una venganza indirecta sobre sus poderosos amos masculinos, que eran puestos en situaciones en las que se sentían impotentes y ridiculizados¹⁰.

⁸ Mira de Amezcuá, *El esclavo del demonio*, obra dramática que manifiesta la historia de una dama que no quiere casarse a gusto de su padre y no del suyo. Engañada en el amor por un impostor que ultraja su honor, decide vengarse de los hombres como bandolera; saliéndose de los parámetros que la misma sociedad permitía.

⁹ Pedro Calderón de la Barca, *El médico de su honra*, biblioteca universal, CONACULTA océano. España, Pp. 384

¹⁰ Alexander Parker, *La imaginación*, Pp. 179

La mujer disfrazada se adjudicó el derecho de limpiar su honor sin la ayuda del hombre para vengar el agravio que hubiese tenido a las acciones poco honorables que establecía el orden¹¹; en la obra *Las audiencias del Rey Don Pedro* de Lope de Vega, ensalza la figura de una dama que limpia su honor ultrajado a espadazo limpio y a veneno puro sin hacer partícipe a su marido; claro está que sólo en la comedia se podían tener estos escapes de personajes femeninos, de lo contrario, la iglesia se encargaba del castigo. Limpiar su honor bajo cualquier circunstancia implica que además se puede interpretar como la necesidad de la mujer de alcanzar una igualdad con el hombre como género.

El recurso del travestismo en el teatro, en el caso de las mujeres, sirve para que el personaje femenino pueda alcanzar el objetivo de su empresa; pero también tiene efecto a la inversa, es decir, que los personajes galanes o nobles se disfrazaran de personajes femeninos en la representación y mantuvieran la comedia de enredo. En *Los empeños de una casa* de Sor Juana Inés de la Cruz utiliza el disfraz de la mujer que toma el gracioso Castaño para ridiculizar a don Pedro, galán acostumbrado a conseguir sus objetivos en sus empresas amorosas. A los criados se les era permitido todo tipo de burlas, al igual que a los personajes femeninos disfrazados.

La diferencia de los personajes femeninos alarconianos con los de otros dramaturgos, era que entre las damas y las criadas existía mucha similitud en el

¹¹ Carmen Bravo-Villasante, *La mujer vestida de hombre en el teatro español: siglos XVI-XVII*, (Madrid: revista de Occidente, 1955)

carácter; la criada mimetizaba las acciones de la dama o noble para conseguir del mismo modo sus aspiraciones en torno a los galanes.

Existía un perfil de su origen dentro de la clase de los criados; debían simpatizar con personajes de su misma clase social, así como los galanes y nobles con las damas. La actitud de Celia, la criada en *Las paredes oyen*, es esquivada con Don Juan que se acerca a ella para hacerle llegar sus pretensiones para su ama viuda, Doña Ana. En esta obra se ve con claridad la proyección autobiográfica de Juan Ruiz y su circunstancia con su entorno social y el mundo femenino¹².

Lope creó un género con todos los antecedentes de sus antepasados literarios donde rescató los rasgos esenciales para la construcción de sus personajes femeninos, presentando una figura tierna, necesitada de una protección y lo combinó con la fuerza enérgica en decisiones y sobre todo, victoriosa de sus objetivos siempre y cuando, no rebasara el límite de lo permitido en la sociedad de condiciones; en *La dama boba*, Finea decide cambiar radicalmente su postura de ingenua y torpe, que reclamaba un exceso de tolerancia a su hermana una mujer totalmente conciente. Finea movida por el amor y lo que desea, enfrenta con inteligencia y eficacia las consecuencias de sus aspiraciones.

Los personajes de la dama y de la criada se pueden involucrar en cualquier circunstancia dentro de la comedia: disfrazada, viuda, rebelde o tapada para

¹² Willard, F. King; *Juan Ruiz de Alarcón, letrado dramaturgo, Su mundo mexicano y español* tr. De Antonio Alatorre. México: El colegio de México, Centro de estudios lingüísticos y literarios, 1990. Pp.290

después evidenciar su identidad; quedando la responsabilidad de los dramaturgos a encaminar a la dama para redimir su conducta y malos actos. Bruce Wardropper dice que la mujer es:

Expresión positiva de la necesidad de cambio, de la necesidad de una sociedad más abierta, de la necesidad de entrada de lo femenino en el gobierno masculino de la sociedad. No sólo constituye la reclamación de un cambio, sino de una inversión: se pide lo saturnal, se pide el mundo al revés¹³.

Con esta interpretación se puede suponer la necesidad de cambios que requería la sociedad española y que se veía a través del teatro con los personajes femeninos, desde las damas hasta las criadas que ayudaban a tal propósito.

Otro de los personajes femeninos eran las criadas, se les atribuía libertad y fortaleza para desafiar a los amos, galanes o nobles; contaban siempre con el manto de protección y autoridad de sus damas; vivían a través de ellas y se mostraban fieles e incondicionales a sus preocupaciones y pesares. En *La vengadora de las mujeres* de Lope, Laura, cansada de la imposición masculina sobre la mujer dentro de la Historia, se vale de sus enseñanzas a las mujeres nobles y criadas, Diana y Lucrecia, para desafiar los títulos sociales a las que estaban obligadas a cumplir; desafía a cuanto hombre se le ponía enfrente, desde el padre hasta cualquier pretendiente que iba en busca de su amor¹⁴.

¹³ Bruce Wardropper, *Ensayo crítico en el teatro de Calderón*, Nueva Cork 1965. #xvi, p 239.

¹⁴ Lope de Vega, Félix, *Grandes clásicos*, tomo I, 1ª. Edición, Editorial Aguilar. 1969 Madrid, España. Pp. 1569-1600. Véase en *La vengadora de las mujeres*, en la escena VII del primer acto donde Laura se dirige a Diana y está iniciando su academia en contra de los hombres.

Otro caso de rebeldía de los personajes femeninos es doña Inés en *Examen de maridos*, de Juan Ruiz de Alarcón; que muy a su modo, acata las exigencias de la sociedad a una doncella soltera y en cumplimiento de la petición de un padre fallecido, buscó al marido idóneo para cumplir con su deber como mujer; pero a diferencia de las damas de los otros dramaturgos, doña Inés se dejaba aconsejar más por un criado anciano, símbolo de sabiduría, que por Mencía, la criada; y era Beltrán, el criado, quien llevaba el proyecto de elección de marido¹⁵.

En la comedia nueva se repite constantemente el patrón de la relación que existía entre las damas y criadas como un complemento mutuo de ideas y propósitos por un mismo fin en alguna situación o propósito; además se podían enfrentar a otro conflicto derivado de otros personajes femeninos semejante que se oponían a las finalidades y aspiraciones de las primeras. Generalmente se presentaba en la disputa del amor de un galán o en la lucha por limpiar su honor que involucraba a los demás personajes de la obra.

La mujer, hasta como elemento dentro de la naturaleza actual, siempre se ha caracterizado por una alta complejidad como ser vivo y medio del surgimiento de la vida, y posteriormente como núcleo familiar, además de ser la transmisora de las costumbres y conocimientos básicos; históricamente, en la cuestión religiosa la mujer tiene gran peso en el origen del mundo pues se le atribuye el pecado original y es la culpable de innumerables conflictos históricos bélicos. Ciertamente la mujer es considerada, dentro de otras culturas, como un objeto que ha

¹⁵ Teatro completo de Don Juan Ruiz de Alarcón. México 1951. Pp. 558

trascendido hasta nuestros días por medio de la religión¹⁶. Lope se burla de este pasaje bíblico (Adán y Eva) a través de Laura en *La vengadora de las mujeres*.

En contraste con la realidad de la mujer de la sociedad española, la conducta de los personajes femeninos podía desbordarse en pensamiento y actitud para seguir el orden que la misma sociedad no cumplía por preferencia de la figura masculina sobre la femenina; por la finalidad de justicia o asunto de honor.

La presencia femenina en el teatro de los Siglos de Oro refleja abiertamente la sociedad que condicionaba en todo momento a la mujer desde el nacimiento y la educación hasta la libertad de elección de marido¹⁷, según los títulos del galán le convinieran a la familia interesada en formar parentesco a través del casamiento de su hija. La dama en su desacuerdo, se consolaba y/o se dejaba aconsejar por su criada.

A través de los personajes la mujer puede llevar sus protestas e ideales hasta verlos cumplidos. Además de ser un elemento importante dentro de las comedias de enredo, los dramaturgos se proyectan y, al mismo tiempo, consuman sus fantasías masculinas.

¹⁶ *La Biblia el antiguo testamento*, véase en el libro del éxodo menciona la sociedad de un pueblo que toma a la mujer como objeto y hace mención a uno de los mandamientos de la ley de dios.

¹⁷ Teresa Ferrer, *La presencia de la mujer en el teatro barroco español*. Véase en el capítulo de la instrumentación del código teatral en las obras dramáticas a Sor Juana Inés de la Cruz abordando con plenitud este tema en su *Los empeños de una casa*, y a Ángela de Acevedo en *El muerto disimulado* mostrando la rigidez de las costumbres de las familias sobre las mujeres.

2.1.3. Tipos de personajes en el teatro español de ambos dramaturgos

Los personajes que le dan forma y estructura a la comedia se derivan de los temas más comunes de este período como el honor, monarquía y la fe; que se puede dividir en cuatro grupos:

| PERSONAJES COMUNES EN LA COMEDIA | | | |
|----------------------------------|--------------------------|----------------------|---------------------------|
| Personajes típicos | Personajes de costumbres | Personajes de nobles | Personajes de vida urbana |
| rey | capa y espada | conde | dama |
| caballero | | duque | galán |
| villano | | caballero | viejo |
| | | rey | gracioso |

Los personajes comunes de la comedia se definían por las clases sociales. Las doncellas con el apoyo de los criados, que eran la mayoría de las veces del pueblo, servían fielmente a las peticiones y necesidades de sus amos. Los galanes con apariencia de enamorados, siempre valientes y dispuestos a conquistar el corazón de una bella dama valiéndose de sus nobles sentimientos¹⁸; las damas, a su vez, eran tratadas con menos dureza por parte de los galanes y lo cual permite imaginar la fragilidad e inteligencia que poseían para alcanzar sus ideales. Los criados también mantenían una estrecha complicidad con los caballeros y los galanes para tener ventaja en sus objetivos de los servicios que dedicaban a ellos.

¹⁸ Charles Vincent Aubrun, *La comedia española (1600-1680)*. traducción de Lago Alonso Julio. Taurus ediciones, S. A. 1ª. Edición. Madrid 1968. Pp. 320.

Con el elemento femenino en el teatro, los dramaturgos jugaban con la psicología de los espectadores al proponer mujeres heroínas, inalcanzables y dispuestas a desafiar el orden del universo; esto abrió la brecha y antecedente del tema de la presentación de la mujer como fuerza escénica en la obra. La mujer disfrazada se rebelaba a sus condiciones y buscaba la forma de alcanzar su bienestar, siempre y cuando respetara los límites establecidos de una sociedad delimitada por los cánones de la religión.

El elemento femenino al que recurrían los dramaturgos, era clave en el desenvolvimiento, aceptación y posible éxito de los personajes femeninos para seducir al espectador con palabras y acciones en las representaciones teatrales. Las representaciones podían ser ignoradas por el público y los dramaturgos exponerse al sabotaje de la obra; además de que los mosqueteros aventaban objetos y aceleraban el fin de la comedia. Cuando todo estaba a favor de la puesta, no sólo se disfrutaba la representación, sino que el dramaturgo era reconocido y empezaba a cosechar la anhelada fama en un mundo literario bastante reñido por los grandes escritores peninsulares.

Juan Ruiz propone una mujer más prudente en sus acciones. En *Las paredes oyen*, doña Ana es complaciente a las inquietudes de sus criadas, por la fiesta de San Juan. Ella regresa sigilosamente a Madrid, por coincidencia escucha por equivocación la expresión de don Mendo, galán y pretendiente de doña Ana, agraviando la persona de ésta. Posteriormente decide sobre las circunstancias que la llevarán a una reflexiva felicidad con don Juan, galán de cuerpo poco

atractivo; Ruiz de Alarcón enfatizó en esta obra los valores humanos y el equilibrio del instinto o deseo con inteligencia y sabiduría¹⁹. Lope en la comedia de *La dama boba*, muestra esta misma iniciativa de la mujer para alcanzar su objetivo y el hombre que quiere. Lope retrata esta primera parte con Finea en *la dama boba*, que el padre se preocupa por el futuro de una hija que no tiene posibilidades de adquirir un adecuado marido a las exigencias de la sociedad.

También existen las comedias con temas serios. El mismo Lope propone *Fuenteovejuna*, donde presenta la figura de la mujer sometida a los deseos de un señor tiránico²⁰. Lope la presenta en su condición de campesina con tal fuerza que mueve al pueblo entero en pro de la justicia. En *Fuenteovejuna* es indiscutible la inferioridad de la mujer ante la autoridad o un noble, sobre todo porque es una figura que no se le puede faltar; como era el comendador que obligaba a las mujeres a satisfacer sus gustos y deseos carnales, pero al final Lope le otorga la verdad y fortaleza a Lucrecia para convocar a las mujeres y poner fin a estas injusticias, asesinando a los excesos agraviantes masculinos²¹.

Para Juan Ruiz la acción dramática la lleva el galán, el noble, el caballero, el duque, en la mayoría de las obras; pocas veces permitía que la mujer tuviera la batuta en la obra, excepto en *Examen de maridos*, donde doña Inés decide

¹⁹ Teatro completo de Don Juan Ruiz de Alarcón. México 1951. 558 p. Ruiz de Alarcón en *Las paredes oyen*, comienza a trabajar la comedia de caracteres y su efecto en la transición de la reflexión de la mujer a sus agravantes de su propio honor y cumplir con las exigencias de la sociedad que imponía a sus estados, que regularmente eran más las sanciones para las mujeres.

²⁰ *Grandes clásicos*, tomo I, Lope de Vega, Félix 1ª. Edición, Editorial Aguilar. 1969 Madrid, España. Véase Fuenteovejuna en el verso 193-196, se considera el sometimiento de la mujer y las limitaciones de su condición como mujer ante la presencia de un amo.

²¹ IBIDEM véase en el verso 1844-45, 1891 y 1914.

inaugurar una costumbre y someter a un riguroso examen a sus pretendientes movida por una cuestión de honor que fue la petición de su padre y hace una convocatoria para elegir al mejor marido:

Doña Inés: ...que elegir esposo quiero
con tan atentos sentidos
y con tan curioso examen
de sus partes, que me llamen
el *Examen de maridos*. (Vs. 68-72)

Max Scheler dice que la moral de Alarcón está fundada en el resentimiento, derivado de una “propensión a la inferioridad”²²; el teatro alarconiano posee una carga importante de moral y buenos principios que en los personajes femeninos exceden este elemento y presenta a la mujer desdeñosa y altanera a los designios de los galanes²³; a diferencia del teatro de Lope, que también contiene esta cuestión pero juega con la doble moral de sus personajes y castiga al culpable del desorden social al final de la obra²⁴. Las mujeres no rebasan sus actitudes de damas o es justificada acertadamente como mediadoras del castigo.

²² Ángel Valbuena Prat, *Historias de la literatura española*, Barcelona, Ángel Gustavo Gilli, S. A., 1950, P. 310. la observación de Valbuena hacia el teatro de Alarcón es basada en una cita de Scheler donde describe los posibles antecedentes de este resentimiento proyectado a través de sus personajes, las humillaciones que vivió Alarcón provocado por su desagradable físico.

²³ En la obra *los pechos privilegiados*, Rodrigo de Villagómez es víctima del comportamiento de Leonor por no comprender la situación de honor que a éste lo aqueja.

²⁴ En la obra *Fuenteovejuna*, Lucrecia es capaz de regañar a los hombres frente al pueblo, que es la sociedad, y organiza el asesinato para el injusto comendador. También se hace presente este fenómeno en el teatro de Calderón de la Barca en su obra *El alcalde de Zalamea*, donde los personajes toman justicia en defensa de su honor, alejados de la obediencia del rey.

La trayectoria de la obra alarconiana ha sido comparada con la lopesca en calidad, y es digna de estudiar las características que cada dramaturgo otorga a sus personajes femeninos y su participación en la comedia. Cada una de las características de los personajes femeninos alarconianos tiene ciertas similitudes entre ellas; todas son “mujeres encerradas”²⁵, en base al concepto de Scheler. Juan Ruiz proyecta los desplantes y desprecios de su propia experiencia con las doncellas en su intento por seducirlas.

Las damas del teatro alarconiano, según Juan Eugenio Hartzenbusch, son descritas como poseedoras de una fisonomía bella, de carácter amable y virtuoso y, tal vez, algún rasgo magnífico²⁶; como Anarda en *Los favores del mundo*; en *Las paredes oyen*, doña Ana de Mendoza y Ana Ramírez en *El tejedor de Segovia*; la marquesa doña Inés en *El examen de maridos* y las dos damas, tía y sobrina, en *Mudarse por mejorarse*; pero Juan Ruiz las muestra con mucha fidelidad en sus acciones, mujeres de una sociedad que calificó como las portadoras de los vicios humanos.

Las criadas que conservan su grado de orgullosas con los criados o graciosos, tienen más humildad que sus amas; se relacionan con sus compañeros de la misma clase y pueden ser solidarias con las personas. Juan Ruiz muestra la realidad humana de estos personajes, pues además de servir para la casa de una

²⁵ Vicente Reynal, *Las mujeres del Arcipreste de Hita*, Puvill Libros S. A. Pp.184-187. véase en el capítulo XV cuadro sinóptico de las mujeres y apreciación general, listados de las mujeres de esa época y las características que cada una posee según su estatus.

²⁶ Juan E. Hartzenbusch, *Comedias de Juan Ruiz de Alarcón*. Colección Rivadeneyra. Madrid, 1857.

dama, no se humillan por su condición de criadas, pero tampoco son igualadas o altaneras; se valen de su experiencia y conocimiento mundano, en comparación con los nobles que tienen la teoría de los libros por su condición de estudios universitarios.

La mujer de los Siglos de Oro era sometida constantemente a los designios del marido, por tanto, estas libertades que los dramaturgos le permitían a sus personajes femeninos les acarreaaba ciertos conflictos con la corte y la iglesia. En *Fuenteovejuna*, de Lope expone que la mujer planea el castigo extremo para una autoridad. Por su parte Juan Ruiz es más discreto para llevar a cabo este tema, pero que en realidad también juzga las conductas de la iglesia seguidas de la realeza.

Juan Ruiz trata con mayor realidad de la condición de la mujer en víspera de casarse, en *El examen de maridos*, doña Inés es acosada por los diversos galanes que se presentan en su casa para quedarse con ella como un objeto de éxito sobre los demás candidatos. En esta obra se puede observar que la mujer no posee libertad sexual, a fin de quedarse con un hombre para el matrimonio; y no disfruta de los derechos, como un hombre soltero que la sociedad le concede.

Los personajes femeninos sí abordan los aspectos amorosos. La mayoría de los estudios de las comedias de enredo y de costumbres abordaban al amor como intriga; los personajes femeninos eran estilizados cuando desencadenaban el

erotismo del hombre, confundiéndolo con el enamoramiento que no siempre se daba entre la pareja.

Lope muestra en *Fuenteovejuna*, a una Laurencia con gran desdén a los hombres a causa de la imagen de un comendador abusivo sexual y amores lascivos con campesinas y señoras casadas, pero al ser atacada por éste, Frondoso sale en su defensa y Laurencia cambia de parecer cediendo al amor y la petición de casarse con él. Mientras que Juan Ruiz en *Las paredes oyen*, muestra a doña Ana engreída desde el inicio y sin ningún agravio a las pretensiones de don Juan, sólo por su condición humilde y físico poco agradable o a la falta de altura de ella; que a diferencia de Laurencia, doña Ana tiene ojos para don Juan hasta cuando escucha los ataques de don Mendo hacia ella, y al mismo tiempo escucha la agradable descripción que le hace don Juan. Con este ejemplo de Alarcón se asoma el amor propio que presenta el personaje femenino, elemento clave en las comedias de enredo²⁷.

Los personajes alarconianos están destinados a triunfar, no serán presa de la pasión. Los que caigan siempre tendrán la oportunidad de rectificar, aquellos que no lo hagan serán víctimas de sus propios juegos.²⁸

²⁷ José Amezcuca, *Espectáculo, texto y fiesta. Juan Ruiz de Alarcón y el teatro de su tiempo*. González Serafín. Universidad Autónoma Metropolitana. Unidad Iztapalapa. División de Ciencias Sociales y Humanidades, departamento de Filosofía. México, 1990. Véase en el estudio que hace José Antonio Muciño Ruiz acerca de la comedia de enredo y de capa y espada del teatro de Juan Ruiz de Alarcón.

²⁸ Ibid. P.34-41. Josefina Iturralde, *Juan Ruiz de Alarcón: un punto de vista crítico*

La mayoría de estos personajes femeninos tenían una edad promedio de adultos jóvenes, guiados por los padres o tutores a cargo a falta de una posible madurez. Existía una identificación con el personaje y el espectador casi inmediatamente en el contacto visual, que era una herramienta eficaz utilizada por Juan Ruiz, podría ser una situación instintiva de observar e imitar y sentir placer de contemplar situaciones de poco alcance para alguien y vivirlo a través de otros, posiblemente más poderosos o capaces en la materia.

Patrice Pavis menciona que es uno de los fenómenos más profundos de la estructura psicológica del ser humano, y está estructuralmente ligada a los mecanismos del inconsciente y a la búsqueda del placer; citando a Sigmund Freud: “este placer proviene del reconocimiento catártico del yo y del otro, el deseo de apropiarse de este yo, pero también de diferenciarse del otro”²⁹.

La diversidad de caracteres que presentaban los personajes femeninos lopescos y alarconianos era el retrato de la transición de este periodo y daban temas a la imaginación para su producción dramática. En España la lucha con potencias europeas, la expulsión de los judíos y moriscos de Sevilla, y posteriormente la decadencia económica como consecuencia de todas sus faltas³⁰; y en la Nueva España el saqueo de las riquezas, al mismo tiempo de la esclavitud y salvajismo

²⁹ Patrice Pavis, *Diccionario de teatro, dramaturgia, estética y semiología*. Barcelona. Paidós, 1990 p. 263

³⁰ Gil Asunción Barroso, *Introducción a la literatura española a través de los textos*, Colección fundamentos 65, ediciones ISTMO, Madrid 1979. Véase en el capítulo de las características generales del barroco en el apartado 1. Consideraciones histórico-culturales. P. 387

contra los indígenas y discriminación de los criollos³¹. Con toda esta materia prima, Lope y Juan Ruiz construyeron una percepción del momento a través de los personajes que representaban y permitían al espectador vivir en forma parecida al mundo teatral, la fuerza y voluntad con que se entregan a su empresa y alcanzan su objetivo.

Los criados son elementos importantes en la comedia de enredo, pues entrelazan las situaciones entre los posibles enamorados o personajes que han tenido alguna riña o un saldo de honor. Se les atribuye, por parte de sus amos, ciertas licencias para intervenir o manejar las situaciones en conflicto. Teresa Ferrer menciona que:

El criado es utilizado en estas comedias como vehículo de transmisión de críticas, de opiniones e incluso a veces de consignas o sirva de intereses de la autora a la hora de ridiculizar algunos tipos de galán.³²

La presencia del gracioso en la comedia se considera un desdoblamiento del protagonista, al mismo tiempo va implícita la voz del autor de la obra con una fuerza contrastante para el personaje principal, dosificando su seriedad del personaje de noble o galán, compartiendo diálogos; la función del gracioso, como

³¹ Diego Rivera, murales de la conquista en el Palacio Nacional de la ciudad de México. Se observa en el mural el maltrato de los españoles con la población indígena y el sometimiento al arduo trabajo del campo y ganadería.

³²Ibid. Véase en el capítulo de la instrumentación del código teatral en las obras dramáticas escritas por mujeres donde aborda los personajes que participan en esta época del teatro español.

el mismo nombre lo indica, provoca la comicidad o emoción en la puesta en escena. Valbuena Prat dice:

Su papel esencial corresponde a un determinado aspecto de la vida. Junto al idealizado héroe o galán, el gracioso, en técnica de claroscuro, representa lo bajo o lo grotesco: el miedo, la ausencia del principio del honor, la tosquedad sensual, la glotonería³³.

El gracioso es la contrafigura del héroe o del galán; en la comedia de Lope el gracioso vive del lado ideal de la existencia de un convencionalismo a toda prueba. Este personaje también se le atribuye un valor filosófico mostrándolo en las observaciones de carácter moral que hacen sus cortesanos. Lope se vale del gracioso para hacer severas críticas a la sociedad, así como los vicios sociales de ese tiempo. El criado es el encargado de dar juicios prudentes sobre las cosas, pero al mismo tiempo es intérprete para decir las verdades a los diferentes protagonistas.

En el teatro alarconiano los criados poseen también una originalidad; el principio del honor no está ausente, existen criados preocupados por la honra de sus amos y se vuelven fieles guardianes de ella; en ocasiones les importa más a ellos la honra de sus señores que a los propios amos. Una muestra de esta calidad humana se encuentra en *Examen de maridos*, donde Beltrán apoya a Doña Inés

³³ Ángel Valbuena Prat, *Historia de la literatura española*, Barcelona, Gustavo Gilli, S. A., 1950, P. 310.

en la elección del mejor hombre para casarse. Los criados evitan ser impertinentes y desvergonzados; son considerados como consejeros de valor incalculable.

El gracioso para Juan Ruiz no es uno convencional como lo manejan los dramaturgos españoles; deja atrás las bajezas del pueblo y su moral no es realista ni en forma grotesca; simplemente ennoblece al criado y lo mantiene a poca distancia que su amo, creando un personaje más humano. Esta variante de los personajes alarconianos permite un gracioso con las posibilidades que pueda alcanzar una mejor calidad de persona para guiarlo a su objetivo; en *La verdad sospechosa* estas características de cultura se muestran en el personaje de Tristán. En el libro *Juan Ruiz de Alarcón y su tiempo*, Julio Jiménez Rueda dice:

Don Juan de Alarcón intenta el ennoblecimiento del cuadro y lo consigue... Los criados de Juan Ruiz de Alarcón han pasado por la escuela, han estudiado algunos de ellos sus latines y tal vez han seguido cursos en la Facultad de Derecho. Han venido a menos y no han podido hacer otra cosa que lo que ha hecho el pobre escritor que los ha creado. En la servidumbre se reconoce él mismo. Espíritu lleno de comprensión por todas las cosas, estima y comprende al que sirve y le da dignidad a esa servidumbre³⁴.

Se muestra la otra parte humana de la teatralidad de ese personaje donde trata de aconsejar y que provoca un acercamiento entre amo y criado, familiarizándose entre ellos. Para Ermilo Abreu Gómez:

³⁴ Julio Jiménez Rueda, *Juan Ruiz de Alarcón y su tiempo*, México, Porrúa, 1939, Pág. 221

Los graciosos de Juan Ruiz de Alarcón tienen una originalidad que los distingue de los demás chistosos de su tiempo: Los graciosos que maneja Alarcón no son iguales a sus amos; son de sangre y de raza y de categoría distintas. No puede olvidarse que éstos, si son indios, mal podían avenirse con sus amos –los alejaba el idioma, la raza, el color y la fe- y, si son criollos, establecían una limitación evidente: el resentimiento si acaso resultaban españoles, revelaban que no comprendían lo peninsular. De esta manera los graciosos se relacionan con Alarcón de modo indirecto. Se acercan a él anunciando no sus intenciones reales sino sus posturas de apariencia. Su ética responde a un credo de crisis violenta y contradictoria, tras la cual es posible descubrir las huellas del renacimiento criollo. Vienen a hacer eco y resonancia de una voz que, por disimulada, a veces no parece auténtica³⁵.

Los arquetipos de personajes en otro contexto dentro del teatro de los Siglos de Oro, permitieron la afluencia de otros personajes como el extranjero que llega y se establece en una nueva circunstancia totalmente distinta a la que procede, como Juan Ruiz hace con Don García en *La verdad sospechosa*³⁶. En el caso de Lope, propone un personaje extranjero pero con la variante de buscar un amor o posible matrimonio con alguna conveniente dama. Este ejemplo se encuentra en *La dama boba*³⁷, donde el extranjero Liseo disfrazado de maestro conquista el amor de Finea.

Las representaciones escénicas de las comedias dentro de los corrales y coliseos, creaban una atmósfera de suspenso por el destino de los personajes y esto causaba la efusividad de los espectadores al dejarse envolver por las situaciones

³⁵ Ermilo Abreu Gómez, *Los graciosos en el teatro de Ruiz de Alarcón*, en *Investigaciones lingüísticas*, Vols. III-IV, 1935.

³⁶ *Teatro completo de Don Juan Ruiz de Alarcón*. México 1951. 558 p.

³⁷ Lope de Vega. *Grandes clásicos*, tomo I, 1ª. Edición, Editorial Aguilar. 1969 Madrid, España. Pp. 1099-1137

dadas en el escenario, involucrándose hasta alcanzar a una catarsis; momento cumbre de la obra.

La comedia urbana tuvo más éxito porque la mayoría de la población, que era el pueblo de la clase media a baja, se ilusionaba con estos personajes³⁸; todos ellos siempre eran condes, villanos, militares, caballeros y sus damas de la clase social alta. Estos personajes son recreaciones o tipificaciones de los personajes reales que habitaban en la Corte de Madrid del siglo XVI, como de los demás centros urbanos del imperio español en sus provincias y países colonizados.

Los personajes femeninos que se analizarán en las comedias: *La vengadora de las mujeres* de Lope y *Examen de maridos* de Ruiz de Alarcón, muestran conductas diferentes ante las circunstancias similares en que se da el conflicto, aunque tengan mayores similitudes que diferencias. Laura y doña Inés resuelven en forma opuesta su problemática. Lope es transmisor, a través de Laura, de las necesidades de las mujeres del siglo en que vivió. También Juan Ruiz, pero quizá Lope desarrolle un punto de vista desde una perspectiva netamente masculina. Para Juan Ruiz puede ser más factible que proyectara, a través de doña Inés, la búsqueda de una mujer visualizada como una pareja que siempre deseó tener, con el equilibrio de la razón y la pasión de estos seres tan complejos.

³⁸ Fernando Díaz-Plaja, *La vida cotidiana en la Nueva España del Siglo de Oro* CLÍO. Crónicas de la historia. Editorial EDAF, S. A. 358 p.

2.1.4. Condiciones de la representación escénica: los corrales.

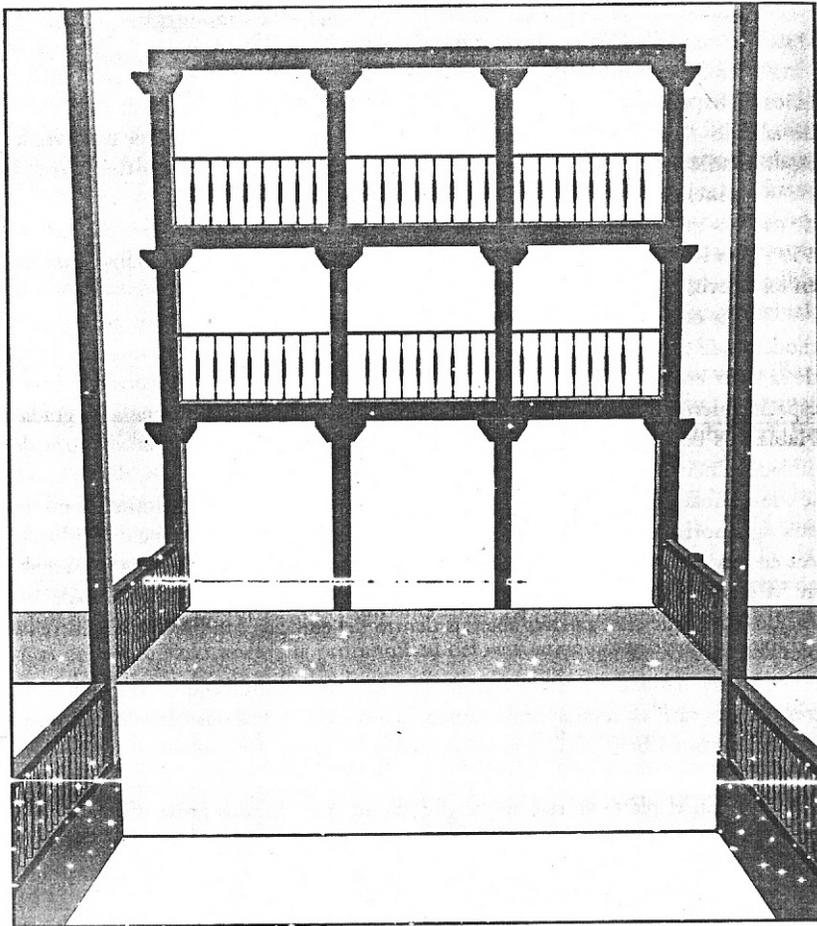
La comedia nueva y el desfile de personajes desde el gracioso hasta figuras de autoridad fue la herencia de Lope de Vega al mundo de la dramaturgia. El desarrollo de la actividad teatral había comenzado un siglo antes, con la llegada de las compañías de teatro ambulantes italianas; Lope de Rueda fue uno de los precursores en adoptar este modelo de representación teatral, pero como todo inicio carecía de bastantes elementos para la ejecución. Diez Borque cita un verso de Juan Rufo (1547-1620):

Quien vio, apenas ha treinta años,
de las farsas la pobreza,
de su estilo la rudeza,
y sus más humildes paños;
quien vio que Lope de Rueda,
inimitable varón,
nunca salió de un mesón,
ni alcanzó a vestir de seda³⁹.

La temática abordada de la vida social, las situaciones históricas de España la política y la religión, eran temas predilectos de los comediantes españoles satirizados en las diversas obras teatrales que garantizaban el éxito. Se daban cita en distintos tipos de escenarios o lugares de representación para observar tres diferentes modos de hacer teatro: el eclesiástico, el de corte y el teatro urbano.

³⁹ José María Diez Borque, *Historia del teatro en España*, Taurus, Madrid, 1983. p 420

El teatro de corte era sólo para la realeza y personas cercanas o de abolengo donde se presentaban las obras de contenido histórico que pertenecían a los dramaturgos protegidos por el rey, como era el caso de Lope de Vega y Calderón de la Barca. Sus comedias tenían espacios asignados dentro del palacio con el fin de entretenerlos y lograr las complacencias de sus proveedores⁴⁰.

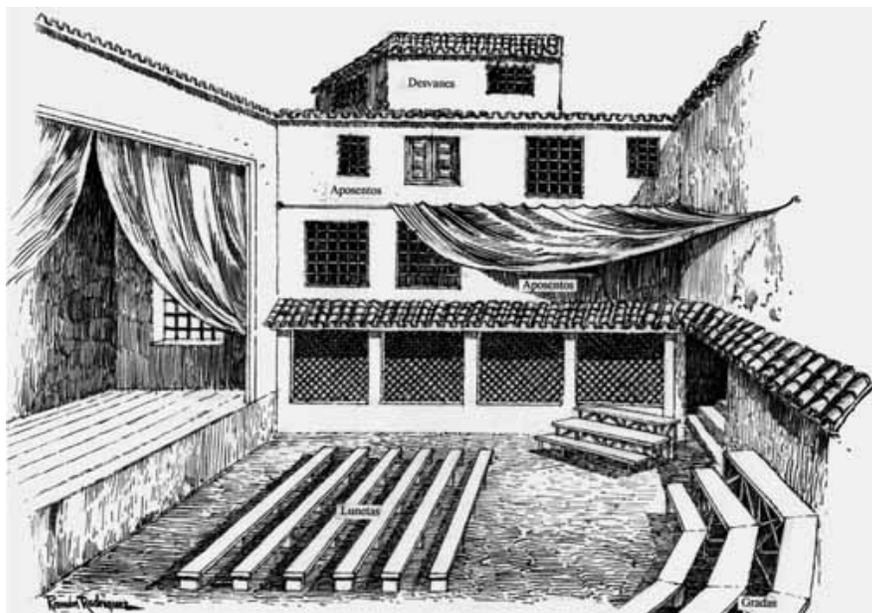


CORRAL DEL PRÍNCIPE

El teatro urbano era tan sencillo como su público, se representaba en corrales y no tenían mayor complejidad, carecían de escenografía; simplemente un espacio

⁴⁰ Aurelio González, *Texto, espacio y movimiento en el teatro del Siglo e Oro*. Edición de Aurelio González. El colegio de México. Centro de estudios lingüísticos y literarios, 2000. Pp. 196

vacío para la presentación. Othon Arroniz dice: No era un edificio, sino un lugar vacío, sin techo y encerrado por paredes; conocido en México como traspatio puede dar una idea aproximada del lugar⁴¹; generalmente es estos lugares guardaban y criaban a los animales domésticos como pollos, gallinas, patos y posiblemente animales un poco más grandes como cerdos.



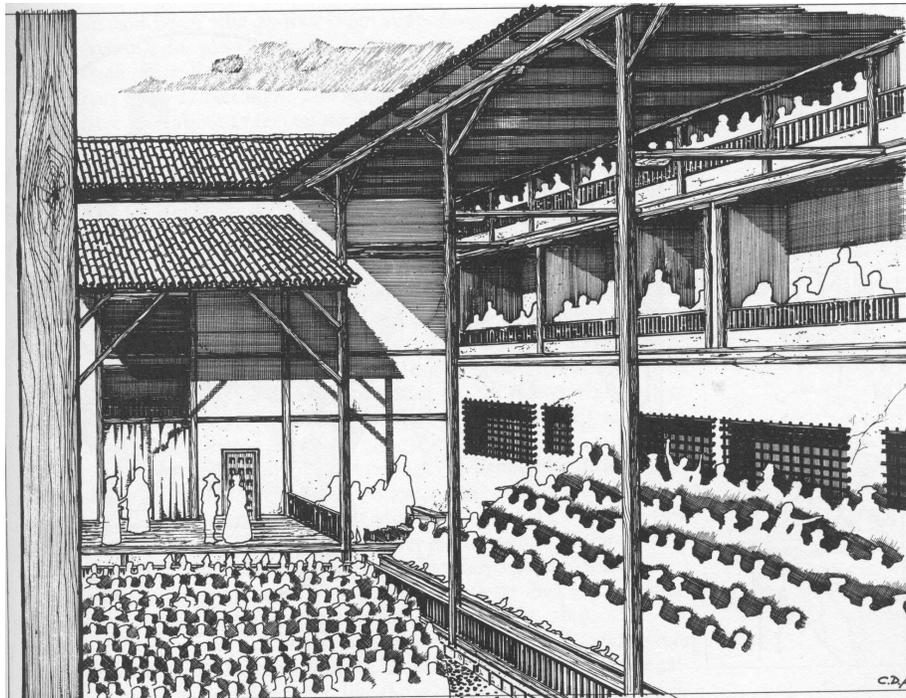
CORRAL PRIMITIVO

Sainz de Robles describe las funciones de los corrales de esta forma:

El local era un patio común, rectangular generalmente, formado por los muros traseros de las casas de vecindad. Los balcones y ventanas servían de palcos para espectadores distinguidos. Sólo había función si el tiempo lo permitía⁴².

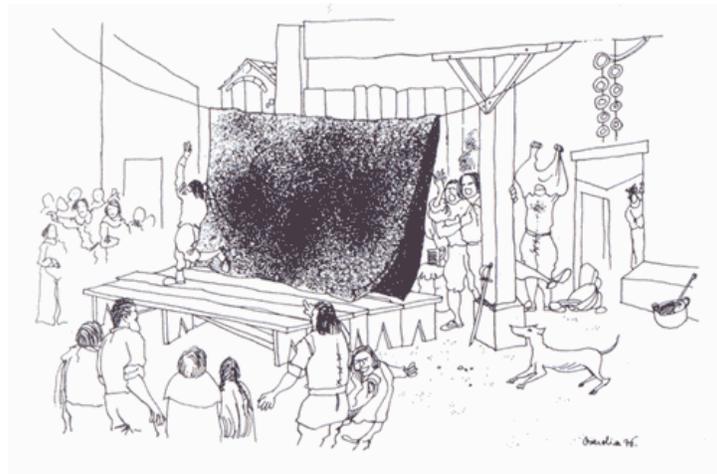
⁴¹ Othon Arroniz, *Teatros y escenarios del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1969. estudios y ensayos, P 56.

⁴² *Lope de Vega: retrato, horóscopo, vida y transfiguración*, Sainz de Robles, Federico Carlos, Madrid: Espasa-Calpe 1962, 422 p. véase en *La obra de Lope de Vega*, destino de Lope. Ambiente. Escenarios. P. 293



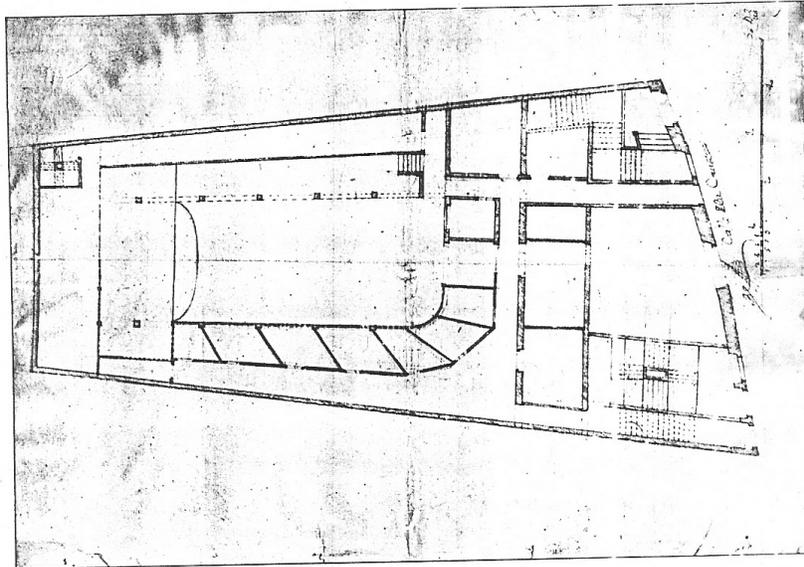
VISTA LATERAL DEL CORRAL

Casi siempre se procuraba que la escena estuviera cubierta para que no se suspendiera la función; también servía que estuviera cubierto para el cuidado de los actores. Este tipo de escenario improvisado pudo ser inspirado por las compañías ambulantes, consecuencias de alguna gira.



CORRAL PROVINCIAL

Existían bocetos de la construcción de los corrales, eran muy semejantes a los escenarios establecidos en la corte de Madrid. Ahí se hacían la mayoría de las representaciones de los grandes dramaturgos, este escenario de teatro urbano contaban con las características del teatro a la italiana como actualmente los conocemos.

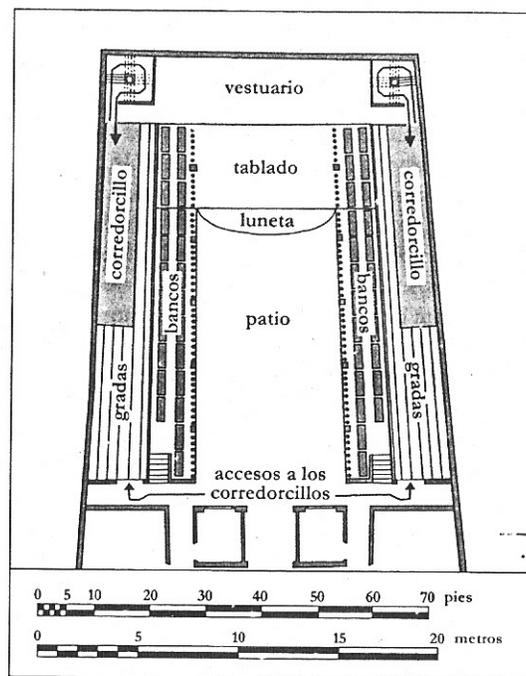


PLANO DEL CORRAL DE LA CRUZ

Es un rectángulo largo donde la escena se realizaba en uno de los lados más cortos, a lo ancho, con un entarimado para elevar la representación y que los espectadores de atrás logaran ver el espectáculo. Enfrente del escenario, conocido como patio, sólo los hombres del pueblo se colocaban quedándose de pie todo el tiempo junto con los mosqueteros; ellos eran los encargados de sabotear la obra si no era de su agrado o eran solicitados por algún dramaturgo para detener la función de su enemigo literario. Aventaban fruta y verduras

podridas a los actores. A los lados del patio se improvisaban algunas gradas mejor conocidas como la cazuela y era donde se sentaban las mujeres y cortesanas.

El teatro urbano empezó a tener mayor éxito por las obras y su temática hasta que llegó el rumor a la corte de estas representaciones clandestinas. Las grandes damas al enterarse asistían a escondidas y disfrazadas para presenciar la puesta en escena desde las ventanas de la parte de arriba que daban al patio llamados palcos o aposentos.⁴³ Otro atractivo era el costo accesible de las localidades para estos eventos de teatro y declamaciones. Eran muy solicitados los corrales para la presentación de las nuevas comedias.



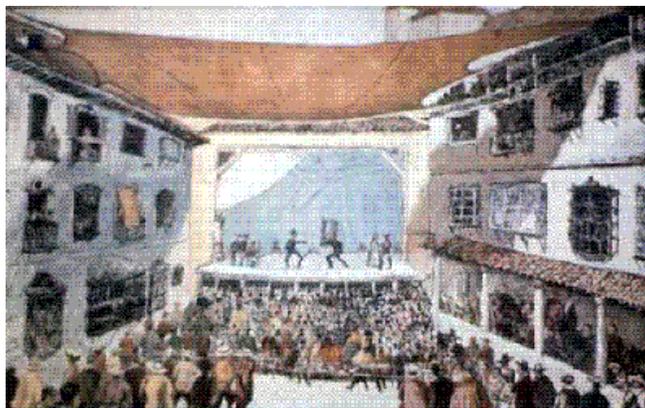
PLANO DEL CORRAL DE LA CRUZ

⁴³ José Antonio de Armona, *Memorias cronológicas sobre el origen de la representación de comedias en España*. Véase el dibujo de la caja del corral del Príncipe, es un plano de la distribución de los corrales visto desde arriba.

Las obras destinadas a la representación en los corrales eran pensadas para un escenario sin telones, ni decorados, mucho menos iluminación, por eso se presentaba antes de la puesta del sol para que se lograra ver la escena. Se dirigía principalmente al sentido del oído del espectador, ya que a falta de elementos escenográficos alguien narraba las acotaciones para que se pudiera entender la atmósfera de la obra.

Esta dinámica estaba pensada para el público al que era dirigido porque curiosamente la mayoría eran analfabetas; era más sencillo llevarlos por el sentido auditivo que escribir letreros.

En Madrid existía el Corral de la Cruz y posteriormente se construyó el Corral del Príncipe, porque se consideraba la ciudad de la cultura de la época o la favorita del rey. En Sevilla el Corral de doña Elvira, en Valencia el Corral de la Olivarera, en Barcelona el corral del Mesón de la Fruta y otros más que se construyeron en otras ciudades a petición y necesidad de las compañías teatrales fijas y ambulantes.



Aunque dentro de los corrales también asistían los “doctos”, es decir el gremio culto, que se sentaban en la parte superior de la escena llamada tertulia; su función era manifestar su crítica en voz alta, como los mosqueteros dedicados a interrumpir la obra, pero tendrían como consecuencia el eco de las frases satíricas emitidas por intelectuales después de terminar la obra⁴⁴.

Existía un programa a seguir que duraba aproximadamente de cuatro a cinco horas; empezaba con una pieza musical y una loa o poema para darle inicio al primer acto de la comedia u obra a representar; al culminar el espacio se le concedía al entremés, un baile típico español, para continuar con el segundo acto de la comedia. Si la obra tenía éxito se interpretaba una parte musical bailada, donde participaba el pueblo, para causar suspenso; si no, de todos modos este asueto breve servía para proteger a los actores de ser atacados por los mosqueteros si la obra era un fracaso. En el desenlace se presentaba el tercer y último acto de la comedia y para finalizar la tradicional mojiganga, farsa representada con animales para cerrar con este número las representaciones en los corrales antes de que anocheciera⁴⁵. Las obras que se presentaban en los corrales fueron de gran éxito.

Los primeros triunfos de Juan Ruiz en la corte fue gracias al festejo poético de San Juan de Alfarache donde participó con gran éxito: empezaba a disfrutar la

⁴⁴ Fernando Díaz-Plaja. *La vida cotidiana en la Nueva España del Siglo de Oro*. CLÍO. Crónicas de la historia. Editorial EDAF, S. A. Véase en el capítulo *El teatro, cátedra y reflejo de la vida*, el público p. 134.

⁴⁵ *Texto, espacio y movimiento en el teatro del Siglo e Oro*. Edición de Aurelio González. El colegio de México. Centro de estudios lingüísticos y literarios, 2000. Pp. 196

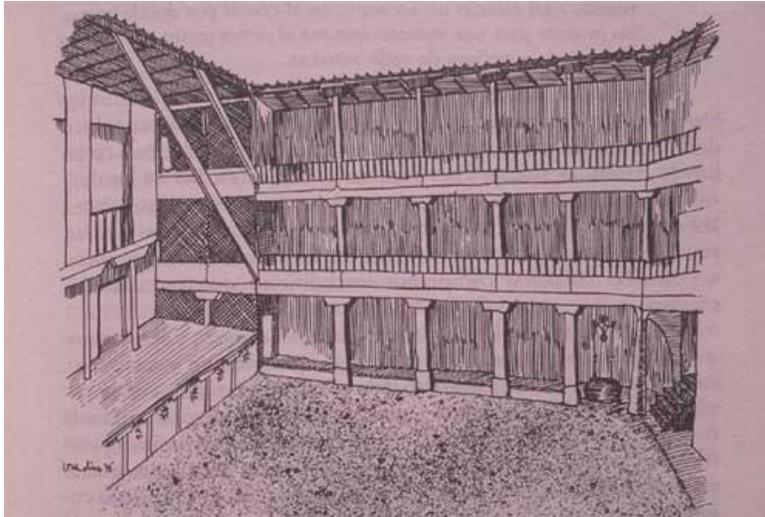
fama de escritor y poeta. Presentó sus primeras obras en el palacio y algunos escenarios eclesiásticos donde demostró su talento. Escenificó su obra *El Anticristo* en los corrales, con un alto contenido polémico de religión, que ingeniosamente Juan Ruiz salvó al cuestionar la determinación de la realidad íntima de lo que creía cada alma. El éxito total fue impedido por los mosqueteros que estropearon esta representación con una especie de frasco o botella que habían enterrado en el patio, que contenía un olor tan pestilente que el público que no salió rápido, cayó desmayado del hedor tan putrefacto.

Este atentado a la comedia alarconiana se consideró en un inicio a Lope de Vega, pero posteriormente se encontraron documentos, una carta y un soneto que el culpable había sido otro de los innumerables enemigos de Juan Ruiz⁴⁶. Al parecer, alguien quería proteger a Lope y su amigo del castigo, para ocultar su mal broma a “Floripondio talludo”; pues existen declaraciones que se confirmó que los culpables ciertamente fueron Lope y Mira de Amezcuca, una vez capturados fueron encerrados en prisión por pocos días⁴⁷.

La pobreza de los primeros corrales y sencillez de las representaciones dio muchas críticas por parte de los dramaturgos.

⁴⁶ Juan Ruiz de Alarcón: Antología / Estudio introductorio y notas. Amescua, José ISBN 968-29-3199-1, 156 p. Teatro mexicano. Historia y dramaturgia CONACULTA. En el capítulo Sociedad y vida teatral en tiempos de Ruiz de Alarcón, los corrales y el público, cita Willard, F. King la información sobre este incidente en una carta de Luis de Góngora escrita el 19 de diciembre de 1623 sobre el sabotaje de la obra de *El Anticristo* de J. Ruiz de Alarcón. También un soneto dirigido a él.

⁴⁷ *Los empeños. Ensayos en homenaje a Juan Ruiz de Alarcón*, Coordinación de humanidades. Primera edición. UNAM México 1998. Pp. 21 En el ensayo *El Alarcón de todos los días (un texto confidencial de Lorenza de Alarcón)* por Ana Ivonne Díaz



CORRAL ALMAGRO (reconstrucción)

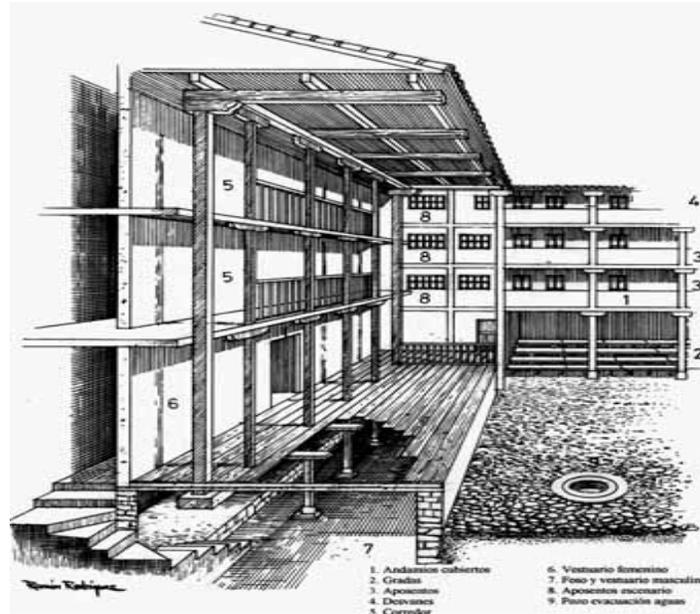
Miguel de Cervantes Saavedra describe:

No había en aquel tiempo tramoyas, ni desafíos de moros y cristianos, a pie ni a caballo; no había figura que saliese o pareciese salir del centro de la tierra por lo hueco del teatro, el cual componía cuatro bancos en cuadro y cuatro o seis tablas encima, con que se levantaba del suelo cuatro palmos, ni menos bajaban del cielo nubes con ángeles o con almas. El adorno del teatro era una manta vieja, tirada con dos cordeles de una parte a otra, que hacía lo que llamaban vestuario, detrás de la cual estaban los músicos cantando sin guitarra algún romance antiguo...⁴⁸

Los escasos elementos con que contaban los primeros corrales no eran sinónimo de aburrimiento, pues existía una gran ambientación empezando en la cazuela que era lugar asignado para las mujeres, donde podían platicar de todo, chismeaban entre ellas, se hacía señas con los hombres del patio y arreglaban alguna cita para verse después de la representación; jugaban entre ellas en sus

⁴⁸ José Hesse, *Vida teatral en el Siglo de Oro, antología* por ser y tiempo temas de España. Taurus ediciones S. A. Madrid 1965. Comentario citado en el capítulo *Corrales de comedias y escenografías*, donde citan a varios autores de los Siglos de Oro. P. 71 y 72

asientos tratando de distraer al que pasaba a cobrar; las ganancias eran compartidas, no eran sólo para el autor. Además los mosqueteros daban el triunfo o fracaso a las comedias representadas cuando divulgaban las frases de los asistentes que exteriorizaron sus críticas⁴⁹.



PATIO DE COMEDIAS DE CALAHORRA

En los corrales se pagaban tres veces: la primera era para el dramaturgo y el arrendador o dueño de la casa, la segunda era para la contribución de hospitales y la última era una especie de impuesto según la localidad. Después de pagar el total de las localidades se dedicaban a disfrutar del espectáculo y observaban la salida y presentación de cada uno de los personajes y se deleitaban con la emisión y cadencia de los versos.

⁴⁹ José Hesse, *Vida teatral en el Siglo de Oro, antología por ser y tiempo temas de España*. Taurus ediciones S. A. Madrid 1965. Véase en el capítulo *El público y el ambiente teatral* todos los elementos y características que le dan forma y ambiente a las representaciones ejecutadas en los corrales. P. 40-70

La mayoría de las veces no se escuchaba por el exceso de ruido que manifestaban los asistentes, así como otros factores como murmullos y chiflidos por los vendedores ambulantes que eran solicitados constantemente por las mujeres y cortesanias de la cazuela.

La asistencia constante a las representaciones en los primeros corrales era la novedad para el pueblo de España y una de sus diversiones favoritas que tuvo más demanda de la que se esperaba. Los hospitales y ciertas asociaciones de beneficencia fueron los que promovieron para la creación de estos espacios ya que obtenían ganancias en pro de apoyar a la difusión del teatro; solicitaban las licencias al Consejo Real para la construcción de más teatros.



Una de las fiestas más importantes para España era la de Corpus, que fue la catapulta de los corrales, ya que la cofradía del Santísimo Sacramento solicitaba los servicios de las compañías teatrales para la escenificación de autos sacramentales y utilizaban esta misma herramienta para llevarlo a las comunidades más alejadas del territorio español; al mismo tiempo compartían comedias, entremeses, la música y distintas danzas que incluían en el programa o repertorio del espectáculo.



Este fenómeno causó la modificación de varias normas a cargo del Consejo Real de Castilla por el rápido crecimiento de los corrales; incluso hubo donaciones de espacios particulares y públicos, como fue el caso del hospital de las comedias⁵⁰, llamado así porque su patio fue modificado para la construcción del corral y escenificar las obras teatrales.

⁵⁰ A. H. M. de Alcázar, Libro de cuentas del hospital de Nuestra Señora de la Asunción. Signatura 48/1, registro 1407

III. Vida y obra de: Lope de Vega y Juan Ruiz de Alarcón

3.1.1. Vida y obra de Lope de Vega

Fue el tiempo preciso para ser parte del esplendor de los Siglos de Oro. Félix Lope de Vega Carpio nació el 25 de noviembre de 1562 en España. Lope fue mejor conocido en el ámbito teatral como “el fénix del ingenio”. Sus padres Félix Lope de Vega y Francisca Fernández Florez del Valle de Carriedo, se dedicaban a trabajar en un taller de bordado donde posteriormente Lope tuvo sus primeros encuentros con la sociedad madrileña.

Una de las primeras amistades que conservó Lope de Vega durante mucho tiempo fue el obispo don Jerónimo Manrique, que lo vio crecer desde su infancia así como el desarrollo de sus cualidades artísticas. Esta sensibilidad hacia las artes le permitió a Lope ganarse la simpatía del obispo que se convertiría en su primer protector, reconociéndole sus virtudes en el empleo, además de su gracia para pintar. Lope fue enviado a un colegio de Jesuitas y posteriormente a Alcalá para estudiar latín y otros estudios que no alcanzaron el éxito deseado, pues no obtuvo grado ni título.

Lope sabía perfectamente de la realidad al comienzo de su fortuna, y que tenía carisma con las personas indicadas en la sociedad elitista que tenía gusto por él. Aprovechó todas las oportunidades que le presentaba la vida, sin temor a los castigos. La pasión auténtica que le despertaba el mundo de las mujeres fue una

de sus primeras inspiraciones; su contacto con ellas desde muy chico inicialmente en el taller de la familia. Después Lope estuvo rodeado de sus compañeras de estudio y posteriormente de su entorno artístico con las actrices de las obras de teatro las comediantas.

Los primeros correctivos que le impusieron a Lope se derivaron de su desinhibida conducta; sedujo y se burló de Elena, la hija de Jerónimo Velásquez, un reconocido cómico de la época; lo que le provocó la incorporación a la lista de prisioneros en la Armada Invencible¹. Este giro a su vida lo aprovechó para escribir *La hermosura de Angélica*, inspirado en una mujer que le trajo como consecuencia el castigo. Cuando Lope dejó la Armada Invencible se encontró con una realidad diferente, hubo muchos cambios drásticos a consecuencia de la guerra. Lope al mismo tiempo exiliado, vivía la experiencia de la decadencia de su patria y de ver el fracaso del imperio español con el enemigo, una variante más para su dramaturgia.

Lope de Vega demostró en su obra la riqueza de las letras que le proporcionaba el tema de sus líos amorosos que combinó con el estudio proporcionado por los jesuitas, donde obtuvo el éxito que manifestó en esta primera etapa. Al principio el trabajo de Lope carecía de formalidad y en su momento lo tomaba como juego, pero tenía la visión de conservar el triunfo dentro de la literatura y el teatro.

¹ Joaquín Casaldueiro. Estudios sobre el teatro español: Lope De Vega, Guillen de Castro, Cervantes, Tirso de Molina, Ruiz de Alarcón, Calderón de la Barca y Duque Rivas, Editorial Gredos. Madrid 1962. 266 p.

Apenas salía Lope de Vega de un lío cuando entraba a otro y sucesivamente era castigado, pero esta vez fue condenado al destierro por algunos años, derivado de sus arrebatos personales. Sus protectores el duque de Alba y el conde Malpica, lo procuraban al concluir su sentencia brindándole trabajo y su apoyo²; su carisma y talento que compensaban el ímpetu de su comportamiento y que atrajo también la confianza de Felipe II. Había rumores de que lo consultaba hasta por correspondencia, y otros que tenía la necesidad del talento y de los favores intelectuales de Lope para asuntos personales. Mientras que en su vida sentimental la suerte también lo favoreció y conoció a su primera esposa y madre de sus dos niñas. Esta estabilidad familiar duró poco, ya que el contraste de la tragedia que a la par era acompañado por la desgracia le arrebató la vida de sus dos hijas poco después que la esposa murió.

Lope encabezó el vaivén de su trayectoria amorosa con una amplia lista de mujeres con las que tuvo hijos y reconoció a cada uno, acción que se consideró como un hombre y padre amoroso. Lope llevó su etapa adulta a complementar el mundo femenino que inmortalizó en sus personajes. Con estas transiciones en su vida Lope tuvo material de sobra para la creación de comedias. Los personajes de las comedias eran en realidad las mujeres amadas de Lope; “Arcadia” era Isabel de Urbina, “Lucinda, Celia o Camila” era Micaela de Luján, “Amarilis” era Marta de Nevares, entre otras musas inspiradoras que tuvo.

² Francisco de Icaza, *Lope de Vega, sus amores y sus odios y otros estudios*, México: Porrúa 1962 No. XXXVI. Colección de escritores mexicanos. 348 p.

El fénix de los ingenios sabía aprovechar cada catarsis de su intensa vida, podía crear personajes clásicos que su público se cautivaba ante ellos. En *la Dorotea*, se proyectaban los grandes momentos de su juventud recordando sus amores con Elena Osorio, y que posteriormente en su vejez hizo cambios que complementó con las experiencias poco gratas de su vida.

La estructura de la poesía lírica que planteó y propuso Lope durante su fecunda obra, experimentó los sentimientos universales colectivos, desde la pena de perder a los hijos, como *Los pastores de Belén*, que escribió a su hijo Carlos Félix; la pasión en *La Filomena* y *La Circe* para su última mujer Marta de Nevaes; *La dama boba* para su amante Jerónima de Burgos o sus incontables dedicaciones como prólogos o introducciones de sus escritos para Gaspar de Guzmán, conde-duque de Olivares, hasta el ferviente nacionalismo. Lope estableció de esta forma con todos los antecedentes dichos, el género de la comedia nueva entre sus contemporáneos y propuso con sus elementos culturales y vivenciales: el romancero.

Toda la teatralidad que Lope proponía integrar logró que España se sumergiera en una atmósfera de dramaturgos prolíferos de comedias; unos amigos como Tárrega, Gaspar Aguilar, Guillén de Castro, Carlos Boil, Ricardo del Turia y su gran seguidor y pupilo Pérez Montalbán; dando como resultado la trascendencia de género que empezó a influenciar y contagiar sobre todo a las grandes figuras de la realeza española con Felipe III.

Lope pudo percibir los beneficios que le eran otorgados por los grandes mandatarios de la Corte española: el reconocimiento de su gran intelecto, cubrir las necesidades para la presentación de sus obras y el agradecimiento a sus favores frecuentes a la consulta de sus letras. La realidad de lo bueno, lo malo y lo secreto de Lope de Vega fue transmitida a través sus obras y que mantuvo viva la comedia y propuso un nuevo género dramático: la comedia nueva.

Era obvio que con tantos elogios para Lope tuviera también sus enemigos, como: Góngora que era el principal, Quevedo, Pedro Torres Rámila, Cristóbal Suárez de Figueroa, Juan Mártir Rizo, entre otros. Es posible que Lope viera a Juan Ruiz de Alarcón como enemigo o que reconociendo su talento la viera como rival de letras.

El duque de Sessa, Luis Fernández de Córdoba y de Aragón, fue el último protector y amigo de Lope de toda la vida hasta la muerte. Tuvo su apoyo cuando Lope decidió ordenarse como sacerdote y le solapó que tuviera mujeres como en antaño. Estas últimas anécdotas las plasmó Lope en *La vega del parnaso*, su última obra, meses antes de morir. Ese día de su muerte Lope ofició misa temprano, hizo sus actividades habituales pero al atardecer sufrió un desmayo que lo obligó a reposar en cama. Todavía escribió un último poema *el Siglo de Oro*. Al parecer tuvo un paro respiratorio y falleció; fue acompañado por última vez de su innumerable y entregado público de todas las clases sociales. Plasmó mil quinientas comedias, miles de poesías líricas, novelas, poemas épicos, cientos de cartas de gran diversidad y una vasta cantidad de libros en prosa y posiblemente algunos otros escritos y más creaciones literarias.

3.1.2. El arte nuevo de hacer comedias de Lope de Vega

La estructura de la comedia barroca en España era constante con temas cargados de neoplatonismo y de ideas sobre el amor como: la mirada amorosa, el enamorarse de oídas, la metáfora erótico-golosa, la inefabilidad del amor, o el amor creador; en general el amor era el tema predilecto para el desorden. Las obras teatrales de cinco actos, culminó con Felipe II y empezó una nueva era con *El Arte Nuevo de Hacer Comedias* de Lope de Vega. Aunque tuvo grandes opositores también hubo seguidores que dieron la grandeza al arte dramático de los Siglos de Oro.

Cuando Lope empezó a escribir, el único estilo en España era el aristotélico; Lope desdeñó considerablemente la escenografía porque no quería dar un sentido teatral a sus obras, sino un sentido dramático³. La exhibición y el halago visual son los que alcanzan mejor el concepto de teatralismo. El romancero nuevo de Lope, era una minuciosa descripción de los amores y romances de él mismo, matizó con personajes ficticios y buscó en la tradición, donde utilizó elementos medievales de la literatura tradicional española, como *El cantar del Mío Cid*, *la Celestina*, epopeyas, etc. Además Lope recurrió a la relación épico-histórico y obtuvo una comedia culta de buenos modales, lírica, popular. Así como una poesía narrativa donde se comunicaba tradiciones y costumbres de una comunidad y sociedad determinada, como una novela; en conjunto, el romancero tuvo motivos

³ El concepto de dramatismo se consigue mejor por la evocación de los buenos versos y por la acción de los personajes.

secundarios con un tema central que posteriormente fluía el juego poético, fuga o divertimento y ornamento.

Los autores que influyeron originalmente en la creación del arte de Lope fueron Horacio (65 a C-20 a C) en la estructura de la comedia en tres partes, y Petrarca (1304-1374) en el cancionero y sonetos. Boscán (1487-1542) adoptó la herencia poética de Petrarca con los cancioneros y los sonetos; introdujo a España el endecasílabo (el verso del soneto), y trabajó con Gracilaso de la Vega (1501-1536). Boscán murió antes de que naciera Lope, pero éste pudo conocer este tesoro literario; también conoció la estructura de la décima gracias a su maestro Vicente Espinel (1550-1624) que le enseñó en su juventud.

Acomode los versos con prudencia
a los sujetos de que va tratando;
las décimas son buenas para quejas;
el soneto está bien en los que aguardan;
las relaciones piden los romances,
aunque en octavas lucen por extremo;
son los tercetos para cosas graves,
y para las de amor las redondillas. (Vs. 305-312)

Lope, con su amor nacionalista, captó las necesidades de un público cansado de una estructura obsoleta para las exigencias de los espectadores; y trabajó en *El Arte Nuevo de Hacer Comedias*. Esta vez se identificó con la poética de Horacio, que tuvo gran similitud en su estructura. Para Lope las dos primeras partes eran fundamentales: en la primera planteaba la problemática general de los individuos, en la segunda desarrollaba la parte central; pero en la tercera Lope desenredaba

el conflicto dado, mientras que Horacio presentaba la conducta del poeta. En lo que coincidieron fue en la adecuación entre personaje, lenguaje y el temor a la sátira demasiado declarada. El tópico de las edades y el personaje desarrollado por Horacio, sea el tema de los versos latinos que Lope utilizó al final del *Arte Nuevo de Hacer Comedias*.

En el acto primero ponga el caso,
en el segundo enlace los sucesos
de suerte que harta el medio del tercero
apenas juzgue nadie en lo que para. (Vs. 298-301)

La estrategia que tenía Lope para la unidad de la puesta en escena, era converger con la ideología del pueblo (que lo consideraba público al mismo tiempo; llevó a escena, la cotidianeidad del pueblo por la simpleza de sus vidas. Posteriormente se apoyó, no sólo en su ingenio para escribir, sino en la escenografía y vestuarios pues eran un nuevo complemento en los escenarios improvisados que requerían una atmósfera que complementaran el texto dramático así como las interpretaciones actorales, aunque en un inicio no lo aceptaba. El desfogue de Lope en sus obras, depositó desde lo antiguo hasta lo moderno; al igual que jugaba con el aspecto religioso con lo profano. La tradición popular en comunión con la tradición oral, fueron la fórmula para el teatro nacional de Lope con personajes de dimensiones sociales e individuales de la sociedad española, al igual que a sus seguidores.

y escribo por el arte que inventaron
los que el vulgar aplauso pretendieron;
porque, como los paga el vulgo, es justo
hablarle en necio para darle gusto. (Vs. 45-48)

Lope asumió las consecuencias de su discrepancia a las normas rigurosas del Culteranismo frente a las minorías ilustradas; al publicar *El Arte Nuevo de Hacer Comedias*, donde manifestaba su libre pensamiento creativo, dio pauta a grandes cambios en la estructura de las comedias y la oportunidad a otros dramaturgos de exteriorizar su pensamiento.

Dividido en dos partes el asunto,
ponga la conexión desde el principio,
hasta que vaya declinando el paso;
pero la solución no la permita
basta que llegue a la postrera escena,
porque, en sabiendo el vulgo el fin que tiene,
vuelve el rostro a la puerta y las espaldas
al que esperó tres horas cara a cara,
que no hay más que saber que en lo que para. (Vs.231-
239)

Las declaraciones de Alonso Zamora del trabajo de Lope, sintetiza: *El Arte nuevo se declara no guardador del respeto a la poética no aristotélica*, para mejor reflejar lo natural y así dar cabida en el teatro, a la vez, a lo cómico y a lo trágico, lo noble y lo plebeyo⁴. Pero la reacción de Cervantes ante el descontento de una fecundidad no controlada y descuido en calidad, bajos sus mismos parámetros que Lope tiene en su obra:

Y que esto sea verdad véase por muchas e infinitas comedias que ha compuesto un felicísimo ingenio de estos reinos, con tal gala, con tanto donaire, con tan elegante verso, con tan buenas razones, con tan suaves sentencias y, finalmente, tan llenas de elocución y alteza de estilo, que tiene lleno el mundo de su fama; y, por querer acomodarse al gusto de los representantes, no han llegado todas, como han llegado algunas, al punto de la perfección que requieren.⁵

⁴ Alonso Vicente Zamora, *Lope de Vega: Su vida y su obra*. Campo Abierto 2ª edición, Biblioteca Romántica Hispánica. Editorial Gredos, S. A. Madrid 1969. p 222

⁵ Miguel de Cervantes Saavedra, *Don Quijote de la Mancha*. M. E. Editores, S. L. Madrid 1995. Fragmento del Capítulo XLVIII *Donde prosigue el canónigo la materia de los libros de caballerías, con otras cosas dignas de su ingenio*. P 317

Lope se apoyó en dos elementos fundamentales: la temática y la técnica. Rompió la unidad de lugar dividiendo sus comedias en jornadas, cuadros, actos y cambió las decoraciones según le conviniera. Destruyó la unidad de acción añadiendo episodios secundarios o creando personajes con fuerza vital. En la unidad de tiempo acabó los preceptos para que sus obras transcurrieran en días o años. Las características del teatro lopesco en *El Arte Nuevo de Hacer Comedias* son:

- El carácter nacional
- La tendencia popular
- Los asuntos rápidos y de gran movimiento
- El orgullo español heroico, noble y austero
- Las conductas que exaltan la religión, la monarquía, el honor y el amor
- Concepto de tragicomedia
- Las unidades
- El lenguaje llano, natural y expresivo
- Métrica
- Las figuras retóricas
- Temáticas
- Duración de la comedia
- Uso de la sátira: intencionalidad
- Sobre la representación

La fórmula creada por Lope le dio la proliferación de sus cuantiosas comedias. Estás son algunas de las 1500 obras que dijo escribió.

| |
|--|
| CLASIFICACIÓN DE ALGUNAS COMEDIAS |
|--|

| | |
|---|--|
| <p>Heroicas Tiene asuntos históricos y legendarios tomados de los romances y las crónicas.</p> | <ul style="list-style-type: none"> • El mejor alcalde, el rey • Peribáñez y el comendador de Ocaña • Fuente Ovejuna • El castigo sin venganza • El caballero de Olmedo • El mejor mozo de España |
| <p>De costumbres Malas costumbres y urbanas. El amor, el honor y la fe.</p> | <ul style="list-style-type: none"> • El perro del Hortelano • El anzuelo de Fenisa • El villano en su rincón • La dama boba • Las bizarrías de Belisa • Santiago el Verde |
| <p>De capa y espada Predomina la intriga amorosa, los celos y los lances.</p> | <ul style="list-style-type: none"> • Querer su propia desdicha • Dineros son calidad • La noche toledana • El acero de Madrid |
| <p>Religiosas Historia testamentaria, vidas de santos y leyendas piadosas.</p> | <ul style="list-style-type: none"> • La creación del mundo y primera culpa del hombre • El robo de Dina • Los trabajos de Jaco • La hermosura de Esther |
| <p>Mitológicas Mitos de la vida grecolatina.</p> | <ul style="list-style-type: none"> • Adonis y Venus • Las mujeres sin hombre • La bella Aurora |
| <p>Historia clásica</p> | <ul style="list-style-type: none"> • Contra valor no hay desdicha • Las grandezas de Alejandro • El honrado hermano |
| <p>Historia extranjera Son dramas cortesanos, para la alta aristocracia.</p> | <ul style="list-style-type: none"> • La Imperial de Otón • El gran duque de Moscovia y emperador • La vengadora de las mujeres |
| <p>Historia y leyendas españolas Se fundan en estereotipos culturales españoles.</p> | <ul style="list-style-type: none"> • El nuevo mundo descubierto por Colón • El infanzón de Illescas |
| <p>Pastoriles Son de imitación italiana renacentista.</p> | <ul style="list-style-type: none"> • La Arcadia • Belardo el furioso |
| <p>Caballerescas Tenían su origen en la Edad Media y son de tradición oral.</p> | <ul style="list-style-type: none"> • El marqués de Mantua • Las mocedades de Roldán |

3.1.3. Vida y obra de Juan Ruiz de Alarcón

La Nueva España fue el escenario para el nacimiento de Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza, dramaturgo del siglo XVI y XVII. Sus padres, Pedro Ruiz de Alarcón y doña Leonor de Mendoza, decidieron establecerse en la ciudad de Taxco, actual estado de Guerrero de la República Mexicana, para intentar una vida distinta a la que tenían de la península ibérica y también evitar ser alcanzados por la decadencia económica que se percibía en España.

El primogénito, Juan Ruiz de Alarcón, nació en 1581. La tradición de esa época era ponerle el nombre del padre como símbolo de identidad y pertenencia del hijo, y como era un bebé débil y enfermo fue llamado “Juan” y no “Pedro” como su papá; lo cual denotaba las pocas posibilidades de vida. Don Pedro tuvo otro hijo posteriormente, al que nombró “Pedro”, pensando que quedaría como el hijo mayor y así se cumpliría la tradición de los primogénitos. Después de su estancia en Guerrero, emigraron a la Ciudad de México para mejorar su suerte huyendo de la de economía crítica que ya se vivía en Taxco⁶.

Juan Ruiz atraía con certeza los comentarios hirientes de los personajes que lo rodeaban en su vida cotidiana por las deformidades de su cuerpo (que era de estatura baja, pelirrojo, encorvado del pecho y con una joroba). Experimentó estas dificultades que se presentaron durante su estancia en Taxco, y posteriormente en

⁶ Willard F. King, *Juan Ruiz de Alarcón, letrado y dramaturgo. Su mundo mexicano y español*. México. El colegio de México, 1989 (Estudios de Lingüística y Literatura, XVII), Pp. 25

la ciudad de México con amistades (si es que las tenía), sus relaciones interpersonales, compañeros y posiblemente en su vida académica y familiar. Sólo le quedaba huir o enfrentarse a las variantes de las circunstancias.

Juan Ruiz continuó sus estudios de bachiller cuando se establecieron sus padres en la ciudad de México. El nuevo cambio llegó con la ventaja de la cercanía con la escuela y la recomendación del padre con algún conocido que encaminarían a Juan Ruiz a emprender su vida académica en la Facultad de Artes⁷. Ahí descubrió su sensibilidad para las letras y plasmó sus ideas y aprendizajes de forma elocuente del arte griego y latino, aunque cabe mencionar que en esa época obtuvo la censura y oposición de los profesores y superiores para que aprendieran esas lenguas; difícilmente permitían que los pupilos se enteraran de ello y mucho menos podían abordar temas de las culturas occidentales y la influencia de la iglesia en el control del conocimiento, por lo que recibió restricciones.

Esta situación fue causante para que Juan Ruiz se acercara al estudio de Derecho Canónico y Derecho Civil para evadir dichos problemas. Concluyó sus estudios sin obtener el grado de licenciado. Esto le proporcionaría una gran seguridad y voluntad para los planes que tenía en mente. Decidió viajar a España, donde también intentó ingresar a la Universidad de Salamanca y obtuvo su admisión gracias al despliegue de sus habilidades, la aplicación en sus estudios y, nuevamente, las influencias de los conocidos de su padre.

⁷ Antonio Castro Leal, *Juan Ruiz de Alarcón. Su vida y su obra*, México 1943, 175 p.

Aunque intentó muchas veces entrar al doctorado no calificó para los exámenes presentados a causa de su pobreza y por conflictos burocráticos que existían en San Ildefonso, como pudo haber sido papeleos absurdos de nacionalidad, procedencia y otros.

La creación de las dos decenas de obras dramáticas de Juan Ruiz de Alarcón era breve en cantidad, si se compara con la dramaturgia de Lope de Vega, que escribió mil quinientas comedias, entre otras creaciones literarias y poéticas: o Calderón de la Barca. En cuanto a calidad, no le faltó talento a nuestro escritor pues hoy en día se le reconoce una producción de veinticuatro obras dramáticas, en su mayoría comedias⁸, como *El desdichado en fingir*, *La cueva de Salamanca*, *La culpa busca la pena y el agravio la venganza*, *La industria y la suerte*, *Quien mal anda mal acaba* y *El semejante a sí mismo*. Juan Ruiz plasmó los pasajes de su vida a través de los personajes dentro de las obras, era el punto de interés de la aplicación precisa de los valores, más detallada o compleja en la trayectoria de los personajes, como en *Las paredes oyen*, *Todo es ventura*, *Los favores del mundo*, *El anticristo* y *La verdad sospechosa*.

Otra faceta fue su preocupación por las historias y problemas políticos contemporáneos creando comedias heroicas como *Los pechos privilegiados*, *La crueldad por el honor*, *El dueño de las estrellas*, *El tejedor de Segovia* y *Siempre ayuda la verdad*. Con la última propuesta de temática en su dramaturgia, Juan

⁸ Antonio Castro Leal, *Juan Ruiz de Alarcón. Su vida y su obra*, México 1943, pp. 73-75.

El autor plantea organizar en cuatro etapas: de enredo amoroso, semitragedias, obras de magia y una de honor y de venganza.

Ruiz manifestó un interés humano más enfatizado a una realidad de la sociedad y que los personajes mostraban un carácter con mayor madurez, en cuanto a decisiones e independientes de los consejeros y/o criados como *El examen de maridos* y *No hay mal que por bien no venga* y *ganar amigos*, que se caracterizaban por las indiscutibles divisiones en las etapas que vivió durante su estancia en España y Sevilla. Como todo escritor, Ruiz de Alarcón evidenció sus vivencias y anécdotas por medio de sus personajes; de este modo culminó su aportación a las letras de los Siglos de Oro dejando de escribir quince años antes de su muerte.

La comedia de caracteres fue la principal aportación de Juan Ruiz a los Siglos de Oro. En sus últimos quince años vivió alejado del teatro en una provincia tranquila con la única hija que concibió, Lorenza Ruiz, que tuvo con una mujer mayor, Ángela de Cervantes. Él falleció en Madrid, el 4 de agosto de 1639 y fue sepultado en la iglesia de San Sebastián. Los últimos anuncios de la perseguidora burla, fue del gacetillero Pellicer de Tovar, "Murió don Juan Ruiz de Alarcón, poeta famoso, así por sus comedias como por sus corvas, y relator del Consejo de Indias."⁹ Juan Ruiz de Alarcón luchó por un lugar en los círculos literarios, y lo obtuvo.

Con esta nueva propuesta se sentirían impulsados a crear otro tipo de conciencia.

⁹ Julio Jiménez Rueda, *Estampas de los Siglos de Oro*. Centro de Estudios Literarios. Imprenta Universitaria. México 1957 1ª edición. Pp. 115.

| |
|--------------------------------------|
| CLASIFICACIÓN DE LAS COMEDIAS |
|--------------------------------------|

| | |
|--|---|
| <p>De enredo Mezcla de amor, los celos, los engaños y el honor que peligra.</p> | <ul style="list-style-type: none"> • La verdad sospechosa • Los pechos privilegiados • El examen de maridos • Las paredes oyen • Los favores del mundo • Mudarse por mejorarse • La industria de la suerte • El semejante así mismo • Todo es ventura • El desdichado en fingir • Los empeños de un engaño • La amistad castigada |
| <p>De sociedad Contempla las fallas en la conducta y la relación interpersonal.</p> | <ul style="list-style-type: none"> • La culpa busca la pena y el agravio la venganza • Quién engaña más a quién • Ganar amigos |
| <p>De magia Este elemento se utiliza pretendiendo engañar al destino.</p> | <ul style="list-style-type: none"> • Quien mal anda, mal acaba • La Manganilla de Melilla • La cueva de Salamanca • La prueba de las promesas |
| <p>Religiosas Inspirado en el Apocalipsis de San Juan, caracteriza al anticristo.</p> | <ul style="list-style-type: none"> • El anticristo |
| <p>Dramáticas El protagonista fuerza al destino y muere.</p> | <ul style="list-style-type: none"> • El dueño de las estrellas • La crueldad por el honor |
| <p>De honor Se busca restaurar una infamia.</p> | <ul style="list-style-type: none"> • El tejedor de Segovia |

3.1.3. Propuesta teatral de Juan Ruiz de Alarcón

Juan Ruiz fue otro destacado lopista, bajo el concepto del *Arte Nuevo de Hacer Comedias*, aunque su teatro esté escrito en verso, no es teatro poético; en general el teatro alarconiano depende de la rigurosa observación de la sociedad española y la condición humana que el autor criticaba y plasmaba en las comedias de enredo. Durante su estancia en Sevilla, aún en su cargo de asistente de algún burócrata, fue invitado a participar en las festividades de San Juan de Alfarache, un festival que consistía en encuentros culturales y manifestaciones escénicas de ese lugar. Este fue su primer encuentro artístico con dramaturgos reconocidos, como Miguel de Cervantes Saavedra, Juan de Ochoa, Hernando de Castro y Diego Jiménez de Enciso.

La oportunidad que se le presentó a Juan Ruiz para participar en este evento también provocó la presencia de innumerables burlas además de la elite literaria parecía dirigirse a sus defectos físicos con apodos como: “el escritor florido, en razón de ser la flor y nata de los pandos ó jorobados por su mal talle de contrahecho y, a causa de estar siempre de chungo y de buen humor, y haber nacido en las Indias”¹⁰; Juan Ruiz recibió estos sarcasmos con sabiduría y tomó ventaja de estas burlas y adjudicó el mote para el nombre don Floripando Talludo, príncipe de Chungo, a un personaje de su obra *El semejante a sí mismo*.

¹⁰ Nicolás Rangel. *Biografía de Juan Ruiz de Alarcón*. 1864-1935. México: Impr. De la Secretaría de Relaciones Exteriores 1927. #viii 44p. Monografías bibliográficas mexicanas, núm. 11

La sensibilidad de Miguel de Cervantes le hace reconocer, al contemplar la aceptación de Juan Ruiz, “como el dramaturgo que supo concebir y desarrollar una verdadera comedia de caracteres; al espíritu valiente, resuelto a conseguir que el público descendiera del mundo ideal y convencional”¹¹, a lo que acostumbraba Lope de Vega, trayéndolo a lo usual y cotidiano, aportándole con la práctica y documentos de excelente filosofía, además de elogiar que las comedias del escritor novohispano eran realizadas con un fin moral de bienhechora enseñanza.

Las características internas de los personajes alarconianos con las que gestó la temática de sus obras dramáticas, parecían tan ajenas a las de sus contemporáneos, porque planteaba personajes que valoraban con mayor realidad las virtudes de un hombre honrado y libre de títulos de la sociedad, aunque se encontraba en un mundo de nobles caballeros y de aspiraciones de grandeza en su entorno. Ruiz de Alarcón se dirigió a la búsqueda de la amistad, lealtad y un delicado erotismo; se preocupaba por la creatividad entre sus personajes así como las debilidades humanas como los clásicos celos, la carencia monetaria, que los llevó por el camino de la esperanza, de la suerte; sólo se defendía con su integridad y sus valores humanos.

En los personajes alarconianos se esbozaba la complejidad o transición que sufrían éstos para alcanzar su objetivo, ya sea con el recurso de que se hiciera

¹¹ Luis Fernández Guerra y Orbe, *D. Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza*. 1ª. Edición. México, 1939. Pp. 195.

pasar por otra persona, por adquirir el lugar de un amigo o sencillamente por la inquietud de una aventura, siempre y cuando se respetara el honor y salvar hábilmente la situación para conseguir el éxito, un buen desenlace. El teatro de Juan Ruiz tuvo posteriormente gran influencia en el drama burgués del siglo XIX. Otras características diferentes que se presentaban en los personajes alarconianos eran las diferencias entre los graciosos de los dramaturgos españoles que promovían a los clásicos criados, servidores de los nobles con menos retórica pero ingeniosos y con pocos conocimientos, mientras que los graciosos alarconianos eran complejos en su psicología¹²; cuando interactuaban con las damas que pretendían los nobles galanes, proyectaban un mejor desenvolvimiento cultural. La importancia que adquirieron estos personajes dentro de la comedia era cumplir satisfactoriamente las peticiones de sus amos y, al mismo tiempo pero en un segundo plano, era la influencia de los galanes que tenían sobre los criados en la forma de tratar a las mujeres cuando trataban de conquistar el amor de alguna criada que generalmente eran las consejeras en cuestiones amorosas y al servicio de las damas.

La tenacidad de Ruiz de Alarcón para alcanzar las metas que se propuso lo llevaron a incursionar en la comedia de enredo (género que dominaba Lope de Vega), donde alcanzó la plenitud de su talento alejándose de los temas simples que le podían garantizar con facilidad el éxito con el público, pero que él prefirió innovar y conquistar de manera más astuta y convencional en el desarrollo de la

¹² E. M. Wilson y D. Moir, *Historia de la literatura española*, t III Siglos de Oro: Teatro (1492-1700), Barcelona. Ariel, 1974. pp. 92-93.

historia, una construcción altamente imaginativa e independiente¹³, lejos de la dolorosa realidad de la vida cotidiana que sufría durante el tiempo de la peste en España. Se proyectaba de una manera gozosa a través de los personajes que aspiraban a convertirse en otros, es decir, que tuvieran una transición en su vida: el personaje complejo, ser vulnerables para sus espectadores.

El desenlace que proponía Juan Ruiz a todas las situaciones expuestas en las obras era característico y constante en ellas; el conflicto de los protagónicos que manifestaban la realidad de un padecimiento actual de la época: amoroso, económico, de honor, físico, entre otros y los problemas a resolver, fue repartir premios y castigos a las conductas y al desenvolvimiento de sus intenciones en la trayectoria del conflicto de los personajes; y quedaba claro que se establecía la diferencia entre lo valioso y lo censurable, y era solucionado el conflicto con un final feliz, sin llegar al melodrama actual. Plantear un acuerdo justo entre ambas partes de los personajes protagónicos y antagonicos, mostrando el compromiso ético del autor.

La mayoría de las veces era común que cayeran dentro de una visión burguesa de la vida; por eso el teatro alarconiano vislumbraba un cambio que trascendería en el drama de la clase alta de los precursores después de dos siglos, claro ejemplo era el caso de la comedia de Molière y Corneille en Francia. El contraste de los personajes alarconianos con otras características comunes, en especial con los graciosos y/o los criados, eran clave en la transición dentro de la comedia.

¹³ Wayne C. Booth, *La retórica de la ficción*, Barcelona A. C. Bosh, c 1978, p. 63-72

Demostraban una aceptación de su sexualidad dominante ante cuestiones amorosas tratando de seducir a una bella criada, y éstas a su vez haciendo un juego de coquetería para obtener alguna información, que posteriormente, servía para beneficio de su señora; o ambos criados, siendo más atrevidos en presencia de sus amos para tratar de entrar en confianza sin rebasar el límite de los rangos sociales.

Los criados alarconianos aparecían con caracteres que no coincidían a la figura tradicional del gracioso, y las criadas dedicadas a las labores domésticas y habladurías de la gente. Aspectos básicos, estos factores o elementos eran propuestos por la mayoría de los dramaturgos inmersos en el teatro de la época, pues a veces los criados mostraban tener cultura o ciertos conocimientos que no correspondía a su condición social, y mentían, afirmando haber asistido a cursos en un grado superior, cuando no era cierto; o bien, parecían pertenecer poco a la condición humilde pero sí a la condición clásica de los graciosos.

Puede ser que había una posición social intermedia entre galanes o nobles y graciosos que enriquecían a estos personajes dándole otra perspectiva a la dramaturgia de Ruiz de Alarcón. Un ejemplo es el criado Tristán en *La verdad sospechosa*, que es un noble venido a menos y que presta sus servicios para poder sobrevivir. Juan Ruiz marcó una variante en el género dramático de la comedia de caracteres, sus obras siempre se sintieron tan lejanas de la fantasía de escritores y dramaturgos españoles. Toda la riqueza de las características y las

complejidades dentro de sus personajes eran una propuesta para una perspectiva más realista, sin descuidar las exigencias del barroco español¹⁴.

Juan Ruiz adoptó la poética de Lope y construyó el teatro de caracteres. Los personajes alarconianos, si bien son parecidos a los de Lope y Tirso, los de Juan Ruiz son más comunes a una visión convencional a la vida cotidiana, valoran con mayor convicción las dotes del *honnet homme* (hombre honrado) aunque se hallen inmersos en un mundo de nobles caballeros y peticiones de hidalguía; buscan la amistad, la lealtad y el erotismo, preocupándose por la imaginación, los celos y la falta de dinero; los personajes aparecen ajenos al compromiso de las ideas sociales en auge de esta época; Juan Ruiz se vio forzado a concluir con el final feliz en sus comedias cuando se encaminó hacia otro final. Además de que era la estructura lopesca a la que no debía faltar. No existe una poética teatral de Juan Ruiz de Alarcón, durante su trayectoria dramática se dedicó a pulir las comedias y hacer personajes célebres.

¹⁴ Alfonso Reyes *Capítulos de literatura española, primera serie*, México: la casa de España en México, 1939, t IV, pp. 120-129. véase en el capítulo *Tres siluetas de Ruiz de Alarcón y el y el teatro francés*.

IV. La mujer en España en los siglos XVI y XVII en las obras: *La vengadora de las mujeres* de Lope de Vega y *Examen de maridos* de Juan Ruiz de Alarcón.

4.1.1. Análisis de los personajes femeninos en la obra: *La vengadora de las mujeres* de Lope de Vega.

Una de las obras poco consultadas de Lope, escrita en plena madurez creativa cuando, por azares del destino, se dedicaba a ser sacerdote. Esto le permitió a Lope seguir escribiendo y al mismo tiempo se protegía de los castigos de la inquisición, y dando origen a una comedia con cierto porcentaje cultural y social de la época. Esta forma de escribir comedias en un tono sacrílego que era prohibido por la iglesia¹. Dentro de la fe católica había sacerdotes dramaturgos como: Tirso de Molina, Calderón de la Barca, y el mismo Lope de Vega, que protestaban del sistema eclesiástico a través de sus obras. La realidad, costumbres y hechos de la época eran invertidos, pero también los ironizaba.

La vengadora de las mujeres es una burla a los grandes escritores, filósofos, nobleza y gente dedicada al estudio, a través del personaje femenino, Laura, quien evidencia las clásicas conductas masculinas por incrementar sus imperios a causa de alguna ganancia o beneficio que les da al seducir la princesa Laura, quien los repudia; al final, todo es sublimado por el amor.

¹ Miguel Regla Campistol, *Historia de la Edad Media*, Lacarra María Jesús, Barcelona: Renacimiento, 1985, V 2

Los personajes femeninos citados en el reparto de la obra *La vengadora de las mujeres*², por orden de aparición:

- Laura, princesa
- Diana, dama
- Lucela, dama

Lope presenta a la princesa Laura, la protagonista, como una mujer sabia, aunque la diferencia de los casos de la época, ésta es joven, bella y soltera, además de sangre real. El defecto del personaje es su intolerante enfrentamiento verbal y desdén por los hombres pretendientes de su amor producto únicamente de la soberbia, al querer dominar el apetito erótico con la razón.

La renuencia de Laura ante las interesantes propuestas de matrimonio por parte de los mejores galanes de la región, la actitud infantil de desprecio al galanteo, sus argumentos ante el cambio de su persona, puede llegar a ser burlesca, y es calificada por el príncipe Arnaldo, su hermano, como injusta ante la circunstancia que le da peso al título de la obra;

Arnaldo: De que a tantos seáis ingrata
estoy, hermana, ofendido. (Vs. 8-9)

La desobediencia de una doncella ante un hombre, y peor aún a su superior, (en este caso su hermano) rebasaba los límites de la educación de una dama; los hombres eran quienes accedían al conocimiento y al estudio así como a las artes

² *Grandes clásicos*, tomo I, Lope de Vega, Félix 1ª. Edición, Editorial Aguilar. 1969 Madrid, España. Pp. 1570-1600.

liberales.³ La mujer de los Siglos de Oro obtenía los conocimientos básicos: leer y escribir aunados a los deberes de la casa, que al principio sólo fue para las hijas de reyes aunque posteriormente se extendió a la nobleza. La princesa Laura, después de haber estudiado exhaustivamente la historia de la humanidad, se enfrenta con el destino que ha tenido la mujer ante el hombre y la crueldad con la que ha sido tratado el género femenino; por ello decide no casarse y de ese modo vengarse de los señores.

Laura: Ni el haber tanto estudiado
a eso me ha desvanecido,
sino solo que he querido
satisfacer mi cuidado,
los hombres aborrecer. (Vs. 40-44)

Lope muestra a través de Laura una rebeldía ante las autoridades que le han sometido y condicionado en su dramaturgia; este personaje femenino que justifica perfectamente a la protagonista de elevados conocimientos y la práctica docente exclusivo de los hombres, con la falta de perfección que poseen las mujeres;

Laura: Secretario, si llamó
el filósofo con nombre
a la mujer de ser hombre
y perfección le faltó,
ya, por lo menos, confiesa
que lo pudo ser. (Vs.961-966)

El “fénix de los ingenios” pone en labios de Laura textos que juegan con las palabras al entendimiento de los espectadores. La intención es de defender a las mujeres, pero está favoreciendo a los hombres.

³ Lilian Von Der Walde Moheno, *Lo esencial y lo arbitrario. Un acercamiento a “La vengadora de las mujeres” de Lope de Vega*. Nueva revista de Filología hispánica, año 2000. Pp.96

La fortaleza y seguridad que Laura manifiesta por su eterna venganza en contra de los hombres, la va llevando a trascender sus conocimientos aplicados al desprecio perseverante por los seres masculinos que pretendan alguna situación con las damas. Laura convoca y casi obliga, bajo sus argumentos, a las doncellas de la corte a participar en su campaña contra los hombres y es muy tajante al revocar cualquier comentario adverso a su doctrina;

Laura: Aquí no es bien
con argumentos, Lucela,
responder a los maestros. (Vs. 543-545)

La imposición y dominio que Laura tiene sobre sus damas le permite exteriorizar un regaño más severo y les exige toda su atención de su enseñanza;

Laura: Oye, y piensa
que si quien anda a aprender,
por ignorancia o soberbia,
anda a poner objeciones,
confundirá las escuelas
y en su vida sabrá nada. (Vs. 548-553)

Esta actitud llena de rencor ajeno, que Laura misma se hace partícipe, la aplica directamente a su vida personal para dar un ejemplo efímero, menospreciando a los príncipes que van en busca de un matrimonio y la unión de sus reinos.

El príncipe Federico (Lisardo), uno de los pretendientes de Laura, igualmente necio, busca la forma de vencer la armadura de resentimientos;

Lisardo: Yo disfrazado; porque en Laura veo
ingenio que no puede ser vencido
sin amor, sin industria y sin vestido. (Vs.432-434)

El recurso del disfraz en el teatro de los Siglos de Oro influye en la obra de Lope, pues utiliza el dicho elemento en el caso del antagonico Lisardo. Este elemento ayuda para que éste pueda alcanzar el objetivo de su empresa.

Lope crea en el personaje femenino un mecanismo de defensa, que es claro y exterioriza sin temor sus ideas;

Laura: Sin hombres puede vivir
el mundo. (Vs. 367-368)

Los demás denotan un problema de locura en Laura causado por tanto estudio. Este rumor llega gracias a los criados y hasta sus pretendientes, que lo ven como un reto;

Octavio: Es peregrina y rara.
Mas todo lo deshace la locura
de aborrecer los hombres y casarse. (Vs. 378-380)

Los criados, como fieles consejeros de sus señores, procuran informarlos al tiempo que éstos deciden comenzar una empresa, pero también lo exteriorizan como una crítica, que surge de la confianza con sus amos;

Julio: ¡Grande locura! (Vs. 368)

Julio, el criado de Laura, manifiesta sin cuidado este comentario, pues cansado de sus lecciones en contra de los hombres, pretende hacer percibir a su ama las bondades de la existencia del varón; pero Laura en su altanería no atiende y se limita a no rebatir. Las damas, a quienes Laura les imparte clase de sus teorías en contra de los hombres, si bien no son sus criadas, obedecen a las peticiones de la princesa y asisten a las lecciones para complacerla.

Lucela, dama de Laura, tiene un criterio propio de los argumentos negativos atribuidos a los hombres; muestra una reflexión, que respaldada, cita algunos filósofos, haciéndole ver a Laura su incongruencia de la lección;

Lucela: Mi señora, quien enseña
a los discípulos debe
satisfacer. (Vs. 546-548)

La altanería de la princesa Laura no le permite ver su error y menos aceptar que una subordinada la pretenda corregir frente a las demás estudiantes, a lo que Laura recurre a una reprimenda para imponer su autoridad; Lucela consciente del sentimiento de la maestra y sabiendo su condición se limita a negociar el debate;

Lucela: Saquemos un entimema,
si te parece, señora,
de toda esta controversia. (Vs. 554-556)

Es muy interesante ver la discusión entre estas dos mujeres pues quien no tiene la razón se vale de su poder y quien posee el conocimiento se limita en su discreción y obediencia.

Laura justifica, por su condición de princesa, la visita de los galanes y es asediada, por su hermano, al matrimonio y seguir las costumbres de la época; pero en su afán de ser la vengadora de las mujeres muestra una actitud grosera y desdeñosa para evidenciar la práctica de sus lecciones ante sus damas. Diana y Lucela, si bien son seguidoras de Laura, no comparten el mismo sentimiento y entre ellas llegan a una conclusión;

Lucela: ¿Cuál de estos es mejor?

Diana: ¿Pues hay mejores?
Laura el mirar, por su opinión, resista,
que yo quiero mirar, aunque la siga.

Lucela: Y yo también, si la verdad te digo. (Vs. 693-696)

La naturaleza del ser humano corresponde, en una relación heterosexual, a que la mujer ante la presencia de un hombre existe una reacción química que permite la atracción de ambos seres⁴; y es Lisardo, galán, quien hace esta observación;

Lisardo: Ser mujer y no querer,
contradice, aunque porfía,
la humana filosofía. (Vs. 701-703),

A lo que Julio, el criado de Laura, contesta según su experiencia;

Julio: Bien sabe que la mujer
ha de apetecer el hombre,
cual la materia a la forma,
y aunque en esto se conforma
es con diferente nombre
y tanta bachillería,
que no se deja entender. (Vs.704-710)

Lo que le sucede a Diana y Lucela al contemplar a los príncipes, que a su vez, pretenden a Laura. Puede ser que la princesa tenga mayor control de emociones ante los galanes, pero no puede ocultar el padecimiento de los celos;

Laura: Escúchame, Diana: quien profesa
aborrecer los hombres disculpada
con que vengar pretende las mujeres,
¿por qué los mira? (Vs.653-656)

⁴ Diane Papalia, Olds Sally *Desarrollo humano*, traducción Elisa Dulcey Ruiz, Editorial Mc Graw Hill, 2ª edición, México 1990, P 753.

Lope agrega un ingrediente singular a la rigidez de pensamiento de Laura, el gusto por los libros. Cuando Julio, el criado, notifica la presencia de un hombre que desea entrevistarse con Laura, ella contesta automáticamente en contra del anunciado, pero cuando se entera de su propósito cambia radicalmente su actitud y palabra;

Laura: ¡Ay, Julio!, yo quiero vellos,
llámale, llámale. (Vs. 726-727)

La actitud contradictoria de Laura ante su venganza, coloca en dos planos el tipo de hombres: sus familiares, sirvientes y criados, y los pretendientes. Laura disfruta ser el centro de atención del mundo masculino creyendo que ahí radica la venganza, en el desprecio; pero no hay una congruencia de sus actos y menos para sus discípulas; sobre todo para Julio, el criado;

Julio: El primer hombre
a quien tal merced has hecho. (Vs.879-880)

Después de que Laura recibe, por iniciativa propia, a Lisardo, lo escucha, atiende con agrado, no obstante le ofrece trabajar con ella; y para culminar, le otorga un espacio dentro de la corte. Laura en su idilio de libros no se percata que está faltando a su doctrina por la empatía con el príncipe Federico disfrazado. Pero sus damas, sobre todo Lucela, lo advierten como buenas espectadoras de los actos de la princesa Laura y que del mismo modo va implícito su desencanto;

Lucela: O en ti o en ella hay mudanza
de aquel injusto desdén.
Digo injusto pues lo es
aborrecer a los hombres. (Vs. 915-918)

Lucela reconoce que es utilizada por Laura, que a través de sus damas; la princesa refuerza sus frustraciones de aborrecer a los hombres y es liviana para aplicarlo en su persona;

Lucela: Bien sé que ha sido
general efecto en Laura
tratar de nuestra defensa,
porque desta suerte piensa
que su opinión se restaura. (Vs. 928-932)

Diana, dama de Laura, es honesta y se sincera con Lucela de su debilidad ante los varones y que no se negaría a corresponder el amor de algún hombre;

Diana: Dejara de ser mujer,
pero está cierta, Lucela,
que pudiera ser que amara,
si para encubrillo hallara
algún engaño o cautela. (Vs. 936-940)

Diana acepta la realidad de la imposición que tiene la princesa, de ideas absurdas empleadas para los hombres, pero que de algún modo es obediente y discreta con la vengadora de las mujeres;

Diana: Laura, con vista real
del águila más famosa,
le viera y aunque era cosa
justa, perfecta y igual
amar por honesto fin,
temerosa de perder
su gracia no he de querer. (Vs. 945-951)

Es muy común que en cuestiones del amor las personas alrededor perciben otra perspectiva de la realidad de algún individuo, es decir, que las damas se dan cuenta que Laura tiene gusto por el secretario Lisardo, pero ella no lo acepta

porque está aferrada a una postura superficial; Diana resignada a los mandatos de Laura concluye;

Diana: Seguir su vana opinión. (Vs. 953)

Lope reconoce en las limitantes de las damas de la época. Las mujeres no pueden superar al hombre en cuestiones de inteligencia y aprendizaje. Lo cual indica que Laura es un fenómeno para los contemporáneos del dramaturgo; proponer un personaje femenino con estas características de grandes cualidades doctas. A lo que Lope de Vega resuelve poniendo en voz de Lisardo, el secretario, la condición real de la mujer;

Lisardo: Pues si es hombre ocasionado
la mujer, y le ha faltado
la perfección del varón, (Vs.954-956)

Los argumentos de Lope al contradecir a Laura, alude la inferioridad de la mujer a través de la historia, y juega con darle poder a una frágil princesa pues si bien la fuerza no lo es todo, el conocimiento lo complementa, para despojarla al final de todo ímpetu con las conclusiones del mismo que la alaba;

Lisardo: Quedando
imperfecta, fue mostrando
que de hacer mujer le pesa. (Vs. 966-968)

Es muy habitual que en el momento del debate, quien ya no tiene explicaciones ante el polémico tema, desista y deje inconcluso el discurso de su opinión. Laura, al verse enaltecida en una forma contradictoria a su conducta decide retirarse y adjudicarse la victoria, es decir, en el caso de Lisardo que pretende hacerle ver a

la princesa la importancia del hombre y la necesidad de complementarse con la mujer, dándole una igualdad de sentimientos que los enlace y haga partícipes de un todo; Laura es capaz de ver esa perspectiva, pero es soberbia y no lo acepta ante sus discípulas, determinando así su partida cuando no encuentra más armas en su defensa;

Laura: Eres muy flaco enemigo. (Vs. 1109)

Lope crea una mujer tan inaguantable de entendimiento o muy entregada a sus filosofías, que Julio su criado y consejero, considere abandonar todo proyecto con su ama;

Julio: Yo pienso que he de pedir
para dejar esta casa
licencia. (Vs.1239-1241)

El puesto de servicio que se desempeña a cargo de los criados cumple con uno de los roles encomendados generalmente a las mujeres pero, Lope se lo adjudica a un hombre, a Julio, preocupado por la honra de su ama, es fiel guardián de Laura. Cansado de tareas inusuales confiesa su enojo;

Julio: Los desatinos de Laura. (Vs. 1242)

La mujer se caracteriza con defectos exclusivos: caprichosa, loca, poco inteligente, soberbia, etc., pero Lope de Vega reconoce la ambición en las damas, asimismo convenencieras;

Julio: Como yo mire a las damas
con telas y con cadenas,
ninguna me pondrá tacha. (Vs. 1358-1360)

Los criados, como los galanes, se enfrentan a las dificultades de una mujer; es el turno de Arnaldo, hermano de Laura que, en su afán de casar a su hermana con un gallardo príncipe, hace a un lado su condición de alteza para ablandar el rígido entendimiento de su hermana;

Arnaldo: Elige, hermana, y tendrás
un esclavo en mí. (1381-1382)

Laura se vale de esta interesante propuesta para determinar sus condiciones del posible matrimonio. Lope recurre a una doble intención en el personaje femenino; en primer lugar cuida que, a pesar de sus protestas, no haya un desafío a los mandatos de la Corona a través de las letras, y que se cumplan las obligaciones de la época, es decir, que Laura acepte la autoridad del hombre como marido. En segundo lugar la intención de combatir hasta las últimas consecuencias imponiendo su voluntad, aunado a la humillación que se someten principalmente los hombres.

Laura: Pues no creas
 que tengan sus esperanzas
 de otra suerte posesión. (Vs. 1403-1405)

El ultimátum que Laura le hace a su hermano, lo coloca entre la espada y la pared, Laura con la seguridad con la que se muestra en su mandato logra la obediencia de Arnaldo pero, que al final, conlleva al cumplimiento de orden moral.

En *La vengadora de las mujeres*, Laura busca plasmar el amor propio en un libro de alabanzas para las mujeres, que si bien se hacían poesías en honor de las

damas, esta es una petición que refleja las carencias de lisonjas eclipsadas por las hazañas de los hombres. Efecto de esta petición, su hermano responde;

Arnaldo: No seas
 tan bárbara. (Vs. 1402-1403)

No era muy común la existencia de esos documentos, y menos impuestos por una mujer. Lope de Vega muestra el lado sensible de Laura y la capacidad de reflexionar el panorama de los posibles cambios inevitables, lo que permite visualizar una nueva tarea en su vida; Julio sin tanta sabiduría opina;

Julio: Voy a dalle el parabién
 de que a querer hombre bien
 tu pensamiento se allana. (Vs. 1426-1428)

La princesa en su afán de ocultar su pasión, busca la forma de justificarse, principalmente, ante las personas que educó contra los hombres; las palabras utilizadas en del verso 1429 al 1468, Lope propone entre una reflexión y una plegaria invocando a las fuerzas de la naturaleza para que Laura pueda obrar correctamente ante las circunstancias finales de su venganza.

Laura: ¿Cómo podré defender
 de las mujeres los nombres
 si de parte de los hombres
 amor me quiere poner? (Vs.1459-1462)

Laura en su confusión de estrategias, empieza a perder la seguridad y confianza, se da a la tarea de indagar con sus damas, de forma sutil y engañosa para obtener la verdad que necesita corroborar de sus sospechas; con tal argumento conmueve a Diana, su dama, a que sincere su opinión acerca de las clases impartidas;

Laura: Vencida de la razón,
ya estoy un poco más blanda;
ya no tengo aquel rigor. (Vs. 1521-1523)

La humildad de un superior ante alguien inferior, causa el rompimiento de esquemas establecidos y creados por una imagen falsa; cuando Laura le confiesa a Diana que ya no hay imposiciones ilógicas emanadas por una postura equívoca y que el entendimiento de los sucesos tienen una razón de ser;

Laura: Pues trata
tu amor conmigo, que quiero,
como a toda mi privanza,
decirte mis pensamientos:
en fin, ¿tú quieres, Diana? (Vs. 1544-1548)

Logra mágicamente que la verdad oculta de enamoramiento de Diana confiada, reluzca ante la princesa;

Diana: Amo, Laura,
al secretario Lisardo. (Vs. 1551-1552)

Esta confesión deja helada a Laura por el cúmulo de emociones encontradas al mismo tiempo: traición, ligereza, decepción, etc., pero algo con lo que Laura no puede contener son los celos.

Laura: ¡Ah, traidora!, no aguardaba
más de saber que tenías amor. (Vs. 1553-1554)

Diana queda evidenciada al compartir lo que siente hacia Lisardo y Laura reprueba su mala conducta, dejando ver el arrebatado que la domina;

Laura: No, enemiga, que esto ha sido
invención por verte el alma.
Trata luego de olvidar
a Lisardo, que si hablas
más en su amor no has de estar
en mi gracia ni en mi casa,
y aun haré echarte del Reino. (Vs. 1555-1561)

La severidad de las palabras de la princesa, acepta que se valió de una farsa para ver la honestidad y lealtad de Diana; Laura muestra el interés hacia el secretario Lisardo, pues al final, Laura le cuestiona a Diana si es correspondida y, lo más drástico del asunto es que después de saber la no correspondencia a Diana, la sentencia de despojarla de todo.

Lope exhibe a una mujer inexperta en el asunto amoroso, es decir, que Laura nunca tuvo experiencia tal con un hombre que la hiciera sentir el temperamento de los celos, y que le permitiera controlarlos de algún modo. Después de que la princesa hiciera su rabieta con Diana, tiene un encuentro con el secretario Lisardo donde le insinúa;

Laura: Tú lo sabrás mejor y yo te advierto
que si miras mis damas este día,
verás tu muerte y yo veré la mía. (Vs. 1712-1714)

La princesa afirma la dolencia de celos que padece y desconoce la transición que siente y que la lleva a condicionar al secretario;

Laura: Antes que tenga amor, me matan celos.
¿Qué es esto, amor? Apenas engendrado,
ya sales por los ojos y la boca,
más ¿qué podrá el honor, la razón loca?
(Vs.1719-1722)

El razonamiento de Laura describe cómo se manifiesta el amor en su cuerpo y, probablemente, se proyecta en la cara esta mezcla de amor y celos; pues no es claro para sus espectadores;

Lisardo: ¿Qué tiene Laura? ¡Cielos! ¿Qué es aquesto?
¡Cómo se turba Laura! ¿Quién me engaña?
(Vs. 1723-1724),

Lisardo: ¿Qué notables confusiones
son estas? ¡Qué pensamientos!
¡Qué cifras! ¡qué fantasías!
Amor vencedor. ¿Qué es esto?
¿Qué dice Laura? ¿Qué tiene?
¿Si os ha engañado, si ha hecho
prueba de vuestro valor
con aquel sutil ingenio?
Burlas son, burlas han sido. (Vs. 1779-1787)

Lope vierte en Laura una etapa de su vivencia como sacerdote, posiblemente exiliado; se contiene de crear en forma libre sus obras y la probabilidad de que el ritmo de su vida amorosa se reducía en forma considerable; lo que le sucede igual a Laura que en su recato y abstinencia de los hombres. Ambos se niegan esa oportunidad afectiva;

Laura: No te quiero tan nieve, ni tan puro,
mas si de casto amor quieres ejemplo,
mírame sola a mí, que ser procuro
de honesta voluntad heroico templo. (Vs. 1747-1750)

El compromiso de fidelidad que exige Laura a Lisardo, era clásico en esa época, y quien faltaba a su palabra, corría el riesgo de un severo castigo de la sociedad; pero invertido, es decir, que el compromiso lo imponía el hombre a la mujer y no al revés. Laura deja su sabiduría de lado para darle paso a su pasión tratando de corregir sus acciones;

Laura: Lisardo, advierte
que tengo de quererte sin quererte.
Con esto excusarás de amar ninguna
de estas que mis lecciones aborrecen. (Vs. 1761-1764)

Con tanta revolución de pensamiento y palabras dichas, Laura temerosa, se protege al sugerir un silencio absoluto en el secretario para evitar habladurías y a cambio sede al favor que le solicitó Lisardo;

Laura: Secretario, ya sabes que es la cosa
más valiente el callar. (Vs. 1775-1776)

El príncipe Federico, disfrazado del secretario Lisardo, contempla la posibilidad mayor de cambio en Laura, cuando la princesa le exige que no vea más mujer que ella, favoreciendo la empresa de Lisardo. Éste solicita que en su torneo de maridos incluya a un amigo secreto; un complemento de engaño para su fin;

Octavio: ¡Paso, señor,
paso! ¿Estás loco? ¿Qué es esto?
Antes de hablarte palabra
me has dicho tantas que creo,
o que ya Laura te quiere
o que ya has perdido el seso.

... que no es acuerdo acertado,
que haremos algún enredo
de que nos resulte daño.
(Vs. 1813-1818, 1825-1827)

Octavio, criado del príncipe Federico, manifiesta en su honestidad que no es buen consejo engañar, pues como siempre, la verdad sale a la luz y en su intento puede salir contraproducente; pero al final coopera siendo un reto la vengadora de las mujeres;

Lisardo: Yo no te pido consejo,
solo que calles te pido,
y que me sigas te ruego;
que son leyes del criado
la obediencia y el silencio. (Vs. 1828-1832)

La complicidad entre señores y criados permite que los objetivos culminen exitosamente. Esta característica de la comedia de los Siglos de Oro accede al enredo o confusión. “El fénix de los ingenios” utiliza el disfraz una vez más en esta obra: Laura recurre al vestuario masculino para evadir su casamiento y combate en el torneo contra ellos;

Julio: Esta vez vi armada a Palas,
¡oh, Laura hermosa, que igualas
en las armas y la ciencia! (Vs. 1846-1848)

A diferencia del criado Julio, que acata dócilmente las órdenes de Laura, Diana en su rencor hacia la princesa cree reconocerla y lo exterioriza;

Diana: Como se fue del balcón
a la primera ocasión
y cerraron las cortinas,
creí que no estaba allí,
y agora viéndola entrar
acabé de confirmar
lo que entonces presumí. (Vs. 1871-1877)

No es de sorprenderse que las mujeres cuidaran hasta el último detalle, y menos cuando se trata de alguien que se le tiene en la mira; Diana es tan cuidadosa de las acciones de Laura después de haberla reprendido y amenazarla de correrla del reino, Diana indignada espera paciente la llegada de dar testimonio de lo que ha visto.

La experiencia de Lope de Vega en sus amores con múltiples mujeres, rescata la particular cizaña para atribuírsela a Diana, que sabiendo el interés de la princesa por Lisandro le hace saber a éste, las contradicciones de Laura;

Diana: Laura en sus mismas lecciones.
¿Qué sirve quererse hacer
de tan varonil sujeto,
pues ha de ser en efecto
la mejor mujer, mujer? (Vs. 1919-1923)

El no enfrentamiento directo de Diana a sus pasiones, por miedo a evidenciarse con el hombre que le gusta, hace suposiciones huecas de las actitudes de la princesa Laura, pues el príncipe Federico, pretendiente de Laura disfrazado, tiene conocimiento de la fama de su amada, pero no comprende el subtexto de “tan varonil sujeto...”; eso permite el enredo hasta el final de la obra;

Diana: ¿Para qué fue tan tirana
de amor para honesto fin,
si había de ser en fin
la más honesta liviana? (Vs. 1936-1939)

Las quejas interminables que Diana manifiesta a diestra y siniestra en contra de Laura, la colocan en el personaje de calumniadora de sus semejantes, porque lejos de lograr la decepción de Lisardo, cada palabra emitida por Diana es un aliciente para el secretario en pro del beneficio de su amoroso objetivo;

Diana: Quiera y déjenos querer,
porque vea a quien le toca
la más principal, más loca
y la de más ser sin ser. (Vs. 1940-1943)

Pareciera escuchar a Diana cansada de ella misma, por no conseguir mayor resultado que la atención efímera de Lisardo y la oculta emoción de saberlo; que se retira desahogada de sus lamentos.

La actitud de Laura coincide desmesuradamente con la descripción pasada de su dama, a diferencia de su desdén del inicio de la obra. La complejidad del personaje femenino en este tercer acto permite absolver todo defecto para encaminarla a la felicidad y dar paso a un final glorioso. Laura es precursora de la búsqueda de una estabilidad emocional e indaga para solucionar su confusión;

Laura: Decidme si lo merezco
por tener sangre real.
¿Quién es Lisardo y quién vos? (Vs. 1976-1978)

La actitud de incertidumbre en sus palabras domina a la princesa, Laura quiere saber la identidad de los hombres secretos que intranquilizan su corazón cuestionándose la posibilidad de amar a un varón.

Laura: Si pensáis
que soy mujer, engañáisos,
aunque las pretendo honrar;
yo os juro de no decir
cosa de que os venga mal,
aunque me cueste la vida. (Vs. 1983-1988)

La sumisión de poder de Laura ante la curiosidad del ingenio de Lisardo, se condena al castigo; primero por faltarse a ella misma con sus doctrinas, sentimiento de culpa; segundo por la formalidad de su palabra discreta, un compromiso. El temperamento que provoca el estado de enamoramiento puede causar actitudes torpes o muy evidentes. Laura, después de enterarse de la

identidad real de Lisardo, crea una atmósfera de coqueteo y provocaciones con el secretario; Diana hace acto de presencia con un pretexto etéreo para comprobar su temor, a lo que su inesperada espectadora comenta;

Diana: Linda cosa es estorbar
a dos amantes con celos. (Vs. 2211-2212)

El rompimiento abrupto de la atmósfera sentimental que provoca Laura ante la presencia de Diana, es indicio de vergüenza;

Laura: ¡Y plega a Dios, que tus ojos,
Diana, se pleguen presto!
¿Hay tal modo de matarme? (Vs. 2219-2221)

Pero que al mismo tiempo, la princesa se muestra colérica por la interrupción del suceso;

Laura: Vete, Lisardo, que quiero,
descomponerme con esta. (Vs. 2222-2223)

La amenaza que advierte Laura denota el rencor que le tiene a su dama, las variantes etapas de los celos se presentan con mayor constancia a lo que la princesa decide enfrentarse a ella misma a través de Diana fiel discípula de la doctrina antihombres; ambas mujeres tiene una emoción atragantada que las hace vulnerables al enfrentamiento;

Diana: Como me has dado, señora,
lecciones de aborrecer,
las quisiera de querer,
para querer desde agora;
que ya pienso que podrás,
pues ya quieres bien. (Vs. 2229-2234)

Laura: Tienes razón,
pero con la diferencia
de mi parienta y mi dama.
Ama, pues hay tantos, ama,
que de hoy más tienes licencia.
Mira y no me des enojos,
si amar tu gusto desea,
como a Lisardo no sea,
que te sacaré los ojos. (Vs. 2257-2265)

La sabiduría que Laura posee, le da poder sobre el escenario de la discusión, poniendo en su lugar a Diana y marcando los límites permitidos, y advierte autoritariamente las consecuencias de la desobediencia de la dama enamorada. Diana en su afán por lograr lo inalcanzable, padece su derrota; Lope de Vega plantea la a un personaje humilde al reconocer que perdió una meta a corto plazo y ejemplifica las jerarquías de la época;

Diana: ¿Hay semejante rigor?
¿Hay locura semejante?
¿Pero qué firme diamante
no vuelve de cera amor?
¡Ay de mí!, perdí mi bien;
perdí toda mi esperanza.(Vs.2265-2270)

La fortaleza inicial de Diana para enfrentarse a Laura, subestimando la conducta de ésta ante la petición de licencia de amor, demuestra un carácter fuerte, pero la desigualdad social no le favorece y ante la pérdida, se obliga a una sumisa subordinación. El consuelo entre semejantes aminora el dolor, desdoblándose una complicidad de ideas que ambas comparten, Lucela trata de disminuir el dolor de Diana escuchándola, por su rebeldía hacia Laura, pero al mismo tiempo Lucela se ve beneficiada por este primer paso que, movida por el amor, Diana ha logrado;

Lucela: ¡Dulces victorias de amor!
¡Levantad blasones altos!,
pues nunca se han visto faltos
de nobleza y de valor.
¿Para qué Laura blasona
y lo que enseña no hace,
y al amor que la deshace
hoy sus triunfos no perdona?
Ame, pues nació mujer,
pues solo por amar
han venido a sujetar
muchas reinas su poder. (Vs. 2297-2308)

La reflexión de Lucela de la conducta de la princesa se la atribuye a la naturaleza de ser mujer, pero logra entender los temores de Laura al estar expuesta a las desventajas de ceder el poder, pues el amor es una fuerza considerable para desmoronar la fortaleza de cualquier ser humano. Lope de Vega recurre a la clásica historia de amor para encaminar el final feliz.

La creación dramática del siglo XVII, pues el carácter del desenlace cerrado y con boda ya no pertenece a un solo dramaturgo particular en una obra determinada, sino que se rige en norma social de la creación del teatro del Siglo de Oro. Allí está donde el dramaturgo debe rendir su pago a las ideas oficiales, sin posibilidad alguna de evasión.⁵

En *La vengadora de las mujeres*, Lope plantea más de una boda lo que le permite una variante de lo usual; Lucela hábil y discreta busca a Laura para solicitar permiso de querer a un hombre;

Laura: (lee.) “Lucela, hija del Conde Teodoro, dice que, por haber servido a vuestra alteza cuatro años y haber seguido sus opiniones, no ha querido bien a nadie. Suplico a vuestra alteza le dé una lección de querer, pues ya vuestra alteza quiere.” (Vs.2382)

⁵ José Amescua obra crítica (1987-1994). Edición de Margit Frenk y Alma Mejía. UAM- I México 2004 P.198

La princesa favorece a Lucela con la petición expuesta, Lope resuelve el conflicto con la unión de varias parejas, es decir, que une los pretendientes de Laura con sus damas, con la finalidad de dejar libre a Laura con el secretario Lisardo;

Laura: Pues si es tu gusto,
 habla norabuena a Augusto,
 que no puedo estorbar. (Vs. 2384-2386)

Laura presionada por su hermano Arnaldo para la elección de marido, ve esta oportunidad de oro para librarse de un candidato y culminar su amor con el secretario; la princesa reconoce su necesidad y equívoca ideología en contra de los hombres y aboga porque triunfe el amor;

Laura: Ya se acerca, pensamiento,
 sin poderse detener,
 el decir que soy mujer
 y que sus efectos siento.
 ¿Qué pretendo ya, qué intento
 cuando amor me castigó?
 ¡Qué necia pensaba yo
 que sin el hombre pudiera
 vivir de aquesta manera,
 y al mejor tiempo faltó!
 Perdonen las que lo son,
 que no es esto hacer ofensa
 a la primera defensa
 que dio mi imaginación,
 defenderlas es razón.
 Yo las quiero defender,
 mas no dejar de querer
 al hombre, que sin el hombre
 aun no está seguro el nombre
 de esto que llaman mujer. (Vs.2355-2374)

El dramaturgo redime, con la confesión de Laura, toda rebeldía de ideas para la perseguida época, coloca al hombre como único ser dueño de la razón y conocimiento. La honestidad de Laura al exteriorizar tales palabras “que sin

hombre no hay mujer”, (referentes a la procreación) permite ser perdonada en el nombre del amor y comienza la depuración de los malos sentimientos, pero aún la domina el rencor que le provocan los celos que Diana despertó; dándole la peor de las humillantes respuestas;

Laura: ¡Basta, villanas! Qué hacéis,
burla de mí. ¿Qué es aquesto?
¿Dos memoriales tan presto,
cómo ya mi amor sabéis?
¡Vete y no vuelvas aquí!,
¿Hay tal burla, hay tal maldad? (Vs. 2399-2404)

Laura sufre la experiencia de la burla, después de haber sido admirada; en su falta de experiencia, carece de argumento para sobrellevar la situación del nuevo enfrentamiento con Diana, su dama; la satisfacción de ésta, al descomponer el temple de la princesa, le provoca alivio de su desdén;

Diana: (Ap.) Venguéme de la crueldad
con que se vengó de mí. (Vs. 2405-2406)

Las acciones mundanas a las que está expuesto cualquier ser humano, se enfatiza en el dolor de Diana, que olvida todo bello momento con Laura y le convida del dolor que hurga en su alma. La proyección de la vida social de Lope en este pasaje hace referencia que tuvo muchos enemigos por el favoritismo de la Corona española, pero asimismo él era un gran enemigo y asediaba el trabajo de Alarcón. Arnaldo, hermano de Laura, en su personaje de juez, manifiesta el fin del juicio, y obliga a Laura al fallo del asunto, imponiendo su autoridad de hombre; al que la princesa ya tiene resuelto;

Arnaldo: Laura, no puedes agora
excusarte de pasar
por lo que tú misma quieres. (Vs. 2536-2538)

Después de tantas licencias de amor, empezando por la suya, Laura prepara la confianza de la pasión que vive y se muestra serena ante sus espectadores, aceptando abiertamente su amor por el secretario;

Laura: Bien vengaré las mujeres
si me obligas a casar. (Vs. 2539-2540)

Con esta metáfora, la princesa pone fin a sus enredos entre la cabeza y el corazón que le permite una nueva perspectiva de su venganza de las mujeres para honrar desde el matrimonio a las mujeres a través del hombre;

Laura: Yo me he rendido, senado,
y pues vivir no es posible
sin hombres, yo me caso.
No pierda *La vengadora
de las mujeres*, pues tanto
cuanto aborrecerlos quise,
tanto los estimo y amo. (Vs. 2674-2680)

Para Laura no hay derrota sino triunfo en la reivindicación de su condición de mujer en las leyes de la naturaleza. La cualidad final que Lope le otorga a Laura, permite visualizar a la humanidad, que el aferrarse a una idea no siempre es sano y que se puede explorar otras posibilidades para alcanzar la gloria. Los dramaturgos de los Siglos de Oro reconocían que nada revelaba la personalidad tan bien como las acciones y reacciones del individuo mismo; el amor como elemento de la comedia, demuestra los contrastes de las actitudes humanas, Laura decide tener el amor de un hombre y sacrificar la amistad de su dama Diana que le resulta una rivalidad en su entrega de sentimientos.

4.1.2. Análisis de los personajes femeninos de la obra: *Examen de maridos* de Juan Ruiz de Alarcón.

La obra *Examen de maridos* fue una de las últimas obras de costumbres que escribió Juan Ruiz: situada en Madrid, que consta de tres actos, de 3007 versos; una obra ligera en el argumento pero con desenvoltura y elegancia en la sociedad cortesana, el conflicto se establece en el amor y el honor en una situación de competencia de pretendientes dignos del amor de una doncella lista para el matrimonio y ejecutante de este examen de virtudes y méritos de los participantes, son temas predilectos de la comedia y que dominan el interés del público; un italiano, Fabio Franchi dice:

Rogamos a nuestra majestad (a Apolo) mande media docena de sus luminares que busquen, cuidadosamente, a don Juan Ruiz de Alarcón y le encarguen que no olvide el Parnaso por la América ni la ambrosía por el chocolate, sino que escriba nuevas comedias como la del *Examen de maridos*, en la cual se examinó doctísimo artífice, pues no había otra cosa mejor en el teatro como haga que algunos de sus segundos actos acaben con más vigor su carrera.⁶

El análisis de los personajes femeninos de la obra *Examen de maridos*, puede diferir de la perspectiva de algunos críticos, T. S. Eliot en su libro *The Frontiers of Criticism* dice:

Se puede demostrar por analogía que el significado total de una comedia nunca se agota con una explicación, porque el significado ha

⁶Julio Jiménez Rueda, *Estampas de los Siglos de Oro* Centro de estudios literarios. Imprenta universitaria. México 1957 1ª edición. Pp. 114

de querer decir diferentes cosas a distintos lectores sensitivos en diferentes épocas.⁷

Y con esta cita hago una reflexión para la perspectiva personal que me provocan los personajes femeninos de la obra alarconiana y que me involucran como género de la especie humana.

Los personajes femeninos citados en el reparto de la obra *Examen de maridos*, por orden de aparición:

- Mencía, criada
- Doña Inés, dama
- Clavela, criada
- Doña Blanca, dama

La comedia urbana, según las características de sus personajes,⁸ a la que pertenece la obra *Examen de maridos*, nos muestra a la dama, doña Inés, que concierne a una clase social determinada y que reclama un estatus dentro de la sociedad que la conforma; esto se enfatiza cuando surge la súbita soledad a consecuencia del fallecimiento de su padre, única autoridad de su casa. Este conflicto permite observar la calidad de pensamiento y el grado de astucia de doña Inés, pues al verse obligada al cumplimiento de las reglas, y peor aún, a la imposición del difunto padre; a la que responde con brevedad;

⁷ Evertt W. Hesse, *Análisis e interpretación de la comedia*, editorial Castalia. 3ª edición. Artes Gráficas Soler S. A. España 1970. Véase en el capítulo *Un método para analizar comedias*, cita a T. S. Eliot, "Cada generación debe proveer su propia crítica literaria, porque cada generación lleva a la contemplación del arte sus propias categorías de apreciación, hace sus propias demandas sobre el arte, y tiene sus propios usos para el arte" p 4.

⁸ Díaz-Plaja, Fernando. *La vida cotidiana en la Nueva España del Siglo de Oro* CLÍO. Crónicas de la historia. Editorial EDAF, S. A. 358 p.

Doña Inés: ...que elegir esposo quiero
con tan atentos sentidos
y con tan curioso examen
de sus partes, que me llamen
el *Examen de maridos*. (Vs. 68-72)

Esta determinación de doña Inés, con la que avanza la acción, que involucra sus medios físicos y vocales conlleva a la función emotiva,⁹ es decir, que esta dama hace alarde de su persona material y de la palabra convincente de una doncella para alcanzar su cometido y lograr su empresa de forma original y estipula claramente los requisitos para la convocatoria del examen.

A diferencia de las doncellas descritas en obras de los dramaturgos contemporáneos, doña Inés puede carecer de cierta belleza física extrema, pero cuenta con ser capaz de un cambio radical en la forma de casarse: inteligencia. El Marqués don Fadrique muestra asombro al recibir las nuevas;

Marqués: Escuchad
el mas nuevo pensamiento,
que en humano entendimiento
puso la curiosidad. (Vs. 173-176)

⁹Anne Ubersfeld, *Semiótica teatral*, traducción de Torres Monreal, Cátedra/Universidad de Murcia, ediciones Cátedra, Madrid 1989, Pp. 31, Jakobson propone seis funciones en la creación teatral:

La función emotiva: se dirige al emisor, es capital en teatro: el comediante la impone con todos sus medios físicos y vocales; el director y el escenógrafo la disponen <dramáticamente> en los elementos escénicos.

La función conativa: se dirige al destinatario; obliga al doble destinatario de todo mensaje teatral – al destinatario-actor (personaje) y al destinatario-público– a tomar una decisión, a dar una respuesta, aunque esta sea provisional y subjetiva.

La función referencial: hace que el espectador siempre tenga presente el *contexto* (histórico, social, político y hasta psíquico) de la comunicación.

La función fáctica: recuerda al espectador en too momento las condiciones de comunicación y su presencia como espectador teatral; interrumpe o estrecha el contacto entre el emisor y el receptor.

La función metalingüística: se presenta de lleno en todos aquellos casos en que se da la teatralización.

La función poética: que remite al mensaje propiamente dicho, puede aclarar las funciones entre las redes sémicas textuales y las de la representación.

Juan Ruiz planteó una dama con una propuesta revolucionaria para la sociedad española y al mismo tiempo era un reto que se hacía sí mismo y después para Lope de Vega, quien tenía el monopolio de la escena en los Siglos de Oro. La naturaleza precisa de los personajes femeninos alarconianos consistía en depositar en las mujeres la chispa como portadoras de los vicios humanos de entonces, que generalmente, en ellas no causaba la agresión física como resultaba en los galanes y criados.

El personaje de doña Blanca, otra dama pero de diferente clase social, de menos alcurnia, muestra el vicio de la maledicencia, presentándose celosa y posesiva por el amor del marqués don Fadrique, ambiciosa por cuestiones materiales, convenenciera a las circunstancias y cizañosa debido a la renuncia del galanteo del marqués por consecuencia de la adquisición de una herencia.

El despecho que domina a Doña Blanca después que el Marqués la haya dejado por las circunstancias de desigualdad económica de esa sociedad y cansado de esperar los plazos interminables que ella misma proponía para la consumación de su amor; y por supuesto, la participación a la convocatoria del examen de maridos de doña Inés;

Marqués: Blanca, no te desenfrenes;...
Entonces tú, como a pobre,
te mostraste siempre dura;
que el oro de tu hermosura
no se dignaba del cobre. (Vs. 619-622)

Doña Blanca decide inventarle defectos y falsedades al Marqués para que Doña Inés lo descarte como marido;

Doña Blanca: Yo la he de ver, y estorbar
cuanto pueda su esperanza;
que el amor pide venganza
si llega a desesperar;
y pues no me vio jamás
la Marquesa, cierta voy
de que no sabrá quién soy. (Vs. 819-825)

Everett W. Hesse dice: “En los Siglos de Oro los moralistas se preocuparon de las pasiones y la razón. Este conflicto entre la pasión y la razón es importante en extremo”.¹⁰ Como algunos dramaturgos eran clérigos, posiblemente querían demostrar en sus comedias que el dominio de la pasión por la razón y la supresión de la lujuria eran los básicos requisitos para alcanzar la verdadera felicidad. Pero podría considerarse una felicidad condicionada en el caso de las mujeres de esta sociedad, pues doña Blanca desenfrenada en su cometido no se percata de la falta de razón y avanza movida por la pasión que le provoca don Fadrique y perderse de vista a ella misma de sus cabales.

La mujer maneja situaciones de intriga y se mueve por la fuerza de cumplir una venganza que le anunció al marqués, que casi siempre se trata de cuestiones amorosas las que provocan estos grandes contrastes de una figura femenina;

¹⁰ Evertt W. Hesse, *Análisis e interpretación de la comedia*, editorial Castalia. 3ª edición. Artes Gráficas Soler S. A. España 1970.

valiéndose de todo tipo de armas para destruir al enemigo puesto en la mira y dejarlo hasta sus últimas consecuencias;

Doña Blanca: Desesperada esperanza,
el loco intento mudad,
y de ofendida apelad
del amor a la venganza.
Por los cielos, inconstante,
ya que tu agravio me obliga,
que has de llorarme enemiga,
pues no me estimas amante.
A tus gustos sus intentos,
tus fines me he de oponer,
seré verdugo al nacer
de tus mismos pensamientos. (Vs. 651-662)

El contraste que se ve en los personajes de doña Inés y de doña Blanca exponen *grosso modo* la educación que les regía en ese tiempo, exponiendo que los roles de la mujer se reducían a la familia, el convento, la prostitución o el servicio a una dama; Ruiz de Alarcón logra plantear las necesidades de estas mujeres y en su afán de lograrlo van acompañadas de sentimientos ocultos que hacen más vulnerable las acciones sin juicio.

El odio que genera doña Blanca a través de las palabras dirigidas a don Fadrique, rompe con el esquema clásico de la mujer inofensiva, tierna y delicada en los menesteres del siglo XVI. Juan Ruiz presenta a doña Blanca rencorosa y dispuesta a cumplir cada una de sus palabras despojándose de las apariencias y

dejando a un lado sus buenas costumbres y se hace evidente estos sentimientos ocultos contenidos en su *ello*.¹¹

La función de servicio que desempeñaban los criados cumple con uno de los roles encomendados a las mujeres, que se preocupaban por la honra de sus amos y se vuelven fieles guardianes de ellas. Clavela, la criada de doña Blanca, que aconseja;

Clavela: De cólera estás perdida;
loca te tiene el despecho. (Vs. 663-664)

Las mujeres del mundo alarconiano son claros ejemplos de voluntad, medida, constancia e inteligencia; asimismo se presenta otra consejera para doña Inés, Mencía, que en la ausencia de la figura materna ella asume la tarea de guiarla en la vida y enfrentamiento a esa sociedad;

Mencía: Ya que tan sola has quedado
con la muerte del Marqués
tú padre, forzoso es,
señora, tomar estado;
que en su casa has sucedido,
y una mujer principal
parece en la corte mal
sin padres y sin marido. (Vs. 1-8)

Las palabras tan directas que exterioriza Mencía a doña Inés en una relación más estrecha y en la función conativa,¹² incitando a que tome una próxima decisión en torno a su estado como doncella.

¹¹ Gabriela Goldstein, *La experiencia estética: escritos sobre el psicoanálisis y arte*, Argentina del Estante 2005, P 143

Esta aproximación a las necesidades de las mujeres, que se requieren mutuamente para ser escuchadas y jugar un rol de víctima y esperan el buen consejo o la mejor forma de proceder ante su circunstancia, puede contribuir a las acciones que observaba Ruiz de Alarcón y que de igual modo, pudo haber figurado como amigo fiel, identificándose con las bondades de los criados, mientras trabajaba en la Corona española.

Estos acercamientos de personajes teatrales con los individuos reales que Juan Ruiz propone en su dramaturgia, hace pensar a los críticos e investigadores del momento y de nuestros días; Henríquez de Ureña se planta en el terreno psicológico y asegura que: “con estas características de personajes no es probable que Alarcón fuera mestizo”¹³ así mismo cuestiona la relación entre el individuo y su obra.

Alfonso Reyes, otro investigador más actual menciona: “No es ya lícito, en buena doctrina, negar que don Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza nos pertenezca, aunque su grandeza desborde el cuadro de la colonia y su metrópoli”¹⁴; y con esta afirmación le contesta a Henríquez de Ureña, “tiene que reconocer que la obra de

¹² Anne Ubersfeld, *Semiótica teatral*, traducción de Torres Monreal, Cátedra/Universidad de Murcia, ediciones Cátedra, Madrid 1989, P 31. En el capítulo 3 *Teatro y comunicación*, hay una compilación de las seis funciones de Jakobson en teatro donde especifican cada una de ellas.

“*La función conativa*; se dirige al destinatario; obliga al doble destinatario de todo mensaje teatral –al destinatario-actor (personaje) y al destinatario-público- a tomar una decisión, a dar una respuesta, aunque ésta sea provisional y subjetiva.”

¹³ Henríquez Ureña, *Las corrientes literarias en la América hispánica*, tr. De Joaquín Díez, 2ª ed. México Fondo de Cultura Económica, 1954, P 340.

¹⁴ Alfonso Reyes, *Letras de la Nueva España*, México Fondo de Cultura Económica, 1948, P155.

Alarcón ni siquiera se parece a la que hacían los españoles en México, de muy pobre calidad; a lo que es semejante es a lo que se escribía en España”.¹⁵

Juan Ruiz educa y moldea las costumbres españolas para titularse con la comedia de caracteres a través de sus personajes que se concibieron tomando elementos de ambos mundos y los que se enfrentó en su juventud.

La incertidumbre que le otorga Juan Ruiz a doña Inés, plantea el efecto de las últimas palabras de su padre, muestra su falta de experiencia acerca del tema del matrimonio, pero evidencia su sentido común para actuar con habilidad nata y la gracia que provoca la inocencia y virtud de una mujer desprotegida de autoridad.

La respuesta de Doña Inés a esta circunstancia, después de haber escuchado los consejos de sus criados, provoca un reto limpio a todos los galanes dispuestos a ser examinados públicamente ante la misma sociedad que ellos mismos han impuesto pero que también han faltado; se dirige a Beltrán, escudero viejo, que le da el nombre a esta obra;

Doña Inés: ...que elegir esposo quiero
con tan atentos sentidos
y con tan curioso examen
de sus partes, que me llamen
el *Examen de maridos*. (Vs. 68-72)

La neutralidad de opinión que adopta Beltrán en las imposiciones sociales y la experiencia vivencial que conserva, hace que doña Inés lo busque como apoyo

¹⁵ Ibid.

moral y guía de su empresa, su confidente. El carácter fuerte que le otorga Ruiz de Alarcón a este personaje femenino que lleva la acción de la obra, se perfecciona con la imagen mujer-seductora y sobre todo frágil, es decir, delgada y de facciones regulares; la condición real de la humanidad, vulnerable; que con la forma de proceder exponen las intenciones del alma. Probablemente doña Inés tuviese dudas del comportamiento humano masculino en el ámbito amoroso pues sus palabras muestran inclinación por su primo don Fadrique, antes de hablar con doña Blanca:

Doña Inés: Pues, Beltrán, con brevedad
de lo cierto os informad
porque es ventaja notoria
la que en sus méritos veo,
y si verdaderos son,
mi sangre o mi inclinación
facilitan su deseo. (Vs. 925-932)

Doña Inés, aún más desconcertada por las incipientes palabras de doña Blanca para deformar la postura del marqués, decide cambiar las reglas del examen después de la visita de éste, concediéndole la victoria antes del examen;

Doña Inés: ... desde aquí os doy de vencer
seguridad, no esperanza;
porque inclinada me siento,
si os digo verdad, marqués,
a vuestra persona. (Vs. 1391-1395)

La revelación de la personalidad de doña Inés evoluciona en la medida de los acontecimientos que van surgiendo desde la propuesta exhibida del examen donde se presentan acciones y reacciones de los demás personajes. Doña Inés se autobautiza con una frase, *el examen de maridos*, que permite a los espectadores imaginar el contenido de la obra y que Juan Ruiz sea conocido como hombre

razonable moralista y defensor de las virtudes sociales que facilitaran las convivencias.

Juan Ruiz proyecta sus necesidades de comunicación a su descontento con las imposiciones sociales de la época a través de un personaje femenino que tal vez nunca existió como fuente de inspiración y haya cambiado pantalones por faldas para enviar su mensaje protegiéndose de los correctivos.

La postura de aceptación a todo tipo de pretendientes, y ser la figura de deseo al mismo tiempo que es juez, doña Inés anuncia públicamente a los aspirantes, con gran severidad, la relación que tiene con el sentimiento del amor así como la decisión de elección y al mismo tiempo su liberación de compromiso al despojarse de los malos pretendientes o que no alcancen a cubrir los requisitos; llega en labios del criado del conde Carlos;

Ochavo: Lo primero, notifica
a todo admitido amante
que sufra la competencia
sin que el limpio acero saque;
y al que por esto, o por otro
defecto una vez borraré
del libro, no hay esperanza
de que vuelva a consultarle... (Vs. 221-228)

Con estas palabras Doña Inés remedia cualquier engaño y sufrimiento sentimental y deja al tiempo para decidir hasta el final. Pareciera que desencantada del amor supiera que para construir un matrimonio primero es la razón que el amor y que en la balanza de la vida existen los defectos y las virtudes que éstas últimas deben pesar más para alcanzar la gloria de su mano; pero la atracción de un varón con

una mujer rebasa toda razón e ideología y comienzan los pesares y contradicciones del sentimiento amoroso para Doña Inés cuando se entera que el Marqués don Fadrique entra en la competencia.

Esta situación enmarca la dignidad y sutileza con que se maneja doña Inés, es decir, que en su empresa de buscar marido evade la situación de ser una mujer liviana, justificándose por cumplir con el orden y sin caer en el atropello social, además de ser astuta en el manejo de los posibles candidatos para marido; así mismo es comparada por Juan Ruiz de Alarcón con “Penélope” de Homero en *La Odisea*, a través del personaje pretendiente,

Alberto: Nueva Penélope ha sido. (Vs. 375),

Y por el criado del marqués don Fadrique;

Ochavo: Como rey, por dios, responde:
ella es loca de buen gusto (Vs. 441-442);

Cuando doña Inés recibe los memoriales de los galanes aspirantes. Por el contrario, Mencía es más tosca en palabra y poco amable al recibir oferta de amor del criado del conde Carlos, mostrándose orgullosa y altiva, en la medida de su condición de criada;

Ochavo: Y tú enemiga, haz también
un examen; y si acaso
te merezco, pues me abraso,
trueca a favor del desdén. (Vs. 512-515)

La experiencia que Juan Ruiz de Alarcón tuvo con las mujeres que pudo haber pretendido, es muy evidente en sus personajes con la proyección de este carácter odioso con el que se evadían, como la recomendación de Clavela a doña Blanca:

Clavela: pienso que no te está bien
mostrar al marqués amor,
porque es la contra mejor
de un desdén otro desdén. (Vs. 535-538)

La postura de los personajes femeninos ante el galanteo de los hombres se iniciaba con un desprecio, seguido de coqueteos mutuos, si es que se gustaban ambos, y culminaban con una boda.

La censura entraba en los supuestos de la creación dramática del siglo XVII, pues el carácter del desenlace cerrado y con boda ya no pertenece a un solo dramaturgo particular en una obra determinada, sino que se rige en norma social de la creación del teatro del Siglo de Oro. Allí está donde el dramaturgo debe rendir su pago a las ideas oficiales, sin posibilidad alguna de evasión. Y esta herencia es recibida por Alarcón.¹⁶

El proceso de enamoramiento, como todo, requiere de un tiempo necesario el cual doña Blanca excedió con el marqués, y la reacción de este proceso trunco desata la furia de ésta, siendo don Fadrique muy justo en la descripción del personaje femenino;

Don Fadrique: Blanca, no te desenfrenes;
escucha atenta primero
mi disculpa, y después quiero
que, si es razón, me condenes. (Vs. 610-613)

La solicitud que hace el marqués a doña Blanca de atender con razón, es la causa de arrebatos y de caprichos por sentirse ofendida y despreciada por el hombre que le prometía matrimonio. El caso del conde Carlos, que nunca le manifestó su amor a doña Inés se muestra receloso al saber la empresa del examen de maridos;

¹⁶ José Amescua *obra crítica (1987-1994)*. Edición de Margit Frenk y Alma Mejía. UAM- I México 2004 P.198

Conde Carlos: (Ap) ¡A ingrata! ¿Qué novedades inventas para ofenderme, y trazas para matarme? ¿Qué me ha de valer contigo si tanto amor no me vale? (Vs. 240-244)

Las circunstancias cambian para doña Inés al verse inclinada por don Fadrique y la confesión de Carlos, que resuelve con tajantes palabras;

Doña Inés: ... Sufra, pues, quien alcanzarme procure, la competencia que no pretende obligarme. (Vs. 724-726)

Ruiz de Alarcón resuelve la complejidad de la obra en este pasaje de confusión de sentimientos por parte de la protagonista, con la clásica característica en sus personajes femeninos, el desdén; que esta vez le corresponde al conde Carlos mencionarlo luego de sentirse no correspondido por doña Inés;

Carlos: ya estaba en mi pensamiento apoderado del furor de vuestro amoroso ardor; y a quien llega a estar tan ciego, cada agravio da más fuego, cada desdén más amor. (Vs. 753-758)

Posiblemente doña Inés no hace a propósito este juego de acciones pero que por su naturaleza de condición femenina es inconsciente y acude a ello para mantener su pulcritud ante los demás contrincantes del examen y la sociedad que tenía la mirada puesta en su comportamiento.

El desdoblamiento de caracteres de los personajes femeninos, entre los físicos y los internos, les da esta riqueza y acercamiento a lo humano y dejan de ser los

“personajes acartonados” que no muestran los defectos comunes. Hartzzenbusch visualiza a estas mujeres como poseedoras de una fisonomía bella, de carácter amable y virtuoso y, tal vez, algún rasgo magnífico¹⁷; pero no remueve sus sentimientos ocultos que complementan a la persona.

En el desenlace de la obra el conde Carlos argumenta, en pro del marqués para adquirir la mano de doña Inés, acerca de los defectos y menciona precisamente este concepto;

Conde Carlos: ...pues hombre perfecto en todo
no es posible hallarse: luego
aunque Inés amase agora
al que tiene por perfecto,
lo aborrecería después
que con el trato y con el tiempo
sus defectos descubriera,
pues nadie vive sin ellos. (Vs. 2860-2867)

Algo muy común en las mujeres, en general, es la curiosidad que les despierta cualquier asunto privado; doña Blanca se vale de este recurso para envolver a doña Inés en un artifice enredo que involucra los supuestos defectos del marqués don Fadrique, en su empresa de vengarse por el abandono de sus encantos femeninos;

Doña Inés: ya de curiosa me incito
a saber quién fue el ingrato;
que vuestro mismo recato
me despierta el apetito. (Vs. 995-998)

¹⁷ Hartzzenbusch, Juan E. *Comedias de Juan Ruíz de Alarcón*. Colección Rivadeneyra. Madrid, 1857

Doña Blanca: (Ap.) Ya he sembrado la discordia.
Pues soy despreciada Juno,
¡Muera Paris y arda Troya! (Vs. 1198-1200)

Juan Ruiz compara las palabras de condena de doña Blanca con grandes acontecimientos históricos literarios, en el pasaje de *La Iliada*¹⁸. Es muy claro el objetivo de doña Blanca al empeñar todas sus fuerzas para su venganza segada por el eterno egoísmo que le provocó la mudanza de intereses de don Fadrique, haciendo mal a su paso, inclusive a doña Inés.

El efecto que las palabras de doña Blanca tuvieron en doña Inés le provoca una revolución de pensamientos y reflexiones que termina con un autorreconocimiento para dosificar su dolor interno;

Doña Inés: Pero ya, ¡triste! , presumo
que la libertad perdí;
que el fuego escondido en mí
se conoce por el humo.
Causóme pena escuchar
los defectos del marqués,
y de amor sin duda es
claro indicio este pesar. (Vs. 1217-1224)

Las mujeres generalmente se enamoran consigo mismas, es decir, de sus pensamientos e ideales del hombre perfecto sin importar el nombre de éste; en esta ocasión es una mujer que le muestra su perspectiva a otra mujer, exponiéndole que los hombres sólo son seres humanos con defectos y virtudes, y no dioses; el enamoramiento puede venir después cuando haya tenido penas y valore su persona a lado de su ser amado.

¹⁸ Homero, *La Iliada*, vers. Directa y literal del griego por Luis Segala y Estalella, prolog. De Alfonso Reyes, 29 ed. México Porrúa 1999. P 267

La actitud que muestra el galán ante el amor elegido por la doncella, se reduce a las conveniencias que le pueda beneficiar tanto económicas, sociales hasta emocionalmente; el galán se despoja con facilidad de los sentimientos que en un origen eran desinteresados hacia la dama, pero las usanzas del momento pocas veces benefician a las mujeres;

Marqués: Perdona, Blanca, si sientes
ver que a nueva gloria aspiro;
que en Inés ventajas miro,
y en ti miro inconvenientes. (Vs. 1245-1248)

En las palabras del marqués, Juan Ruiz traza que la aristocracia debía casarse con elementos de su mismo rango;

Marqués: Porque estoy, Blanca,
obligado a dar la mano a mujer
de mi linaje, o perder
la posesión del estado. (Vs. 630-633)

Además demuestra que las mujeres también son convenencieras, no sólo los hombres. Claro ejemplo es doña Blanca, que por exceder la espera de sus encantos, pierde su objeto de deseo, don Fadrique; y que éste a su vez busca el beneficio pero es sorprendido por la lealtad que le debe a la amistad con otro galán, don Carlos; que a su tiempo, éste galán ama en secreto a doña Inés quien vive enamorada de su primo el marqués.

La diversidad de acciones que doña Inés adopta según la circunstancia y, que además va descubriendo sobre la marcha, son impulsadas por sus instintos y deseos de alcanzar su objetivo; el cumplimiento del examen y un buen marido, el marqués. Don Fadrique confiesa su pretensión y elección por doña Inés; ésta se

muestra satisfecha por el buen prospecto y sentirse correspondida dando pauta de inquietud por él y le garantiza el éxito en la empresa;

Doña Inés: tales los méritos son
que alegráis vos, y yo veo,
que si, como ya deseo
y espero, la relación
verifica la probanza
que rigurosa he de hacer,
desde aquí os doy de vencer
seguridad, no esperanza;
porque inclinada me siento,
si os digo de verdad, marqués,
a vuestra persona. (Vs. 1385-1395)

El cambio de reglas que hace doña Inés le permite tener ventajas sobre la preferencia de las cualidades y encantos de don Fadrique, pero al mismo tiempo se ve contrariada por el sentimiento de culpa por faltar a su palabra, aunada a los malas y falsas recomendaciones de doña Blanca; esta proyección en el personaje femenino que tiene Juan Ruiz cuando se ve despreciado ante la Corona española, entre los dramaturgos contemporáneos, por carecer de ciertos atributos; se diferencian porque doña Inés manifiesta su falta de ética, reflexiona a cerca de su enamoramiento efímero y se reivindica al reglamento establecido considerando las consecuencias;

Doña Inés: no más amor; que no es justo
tras tal escarmiento errar:
esoso, al fin, me ha de dar
el examen y no el gusto. (Vs. 1233-1236)

El elemento de nobleza que Ruiz de Alarcón utiliza en los personajes femeninos le permite dar esa cualidad de ser más palpable al público, mostrarse tan humanos como ellos y, posiblemente, identificarse en algún momento con los razonamientos

de las acciones cometidas; es también el caso del marqués don Fadrique cuando describe, desde su perspectiva masculina, con gran severidad a la conducta persuasiva de doña Inés;

Marqués: ... mas ella, que no confía
tanto de humana amistad,
lo que fue fidelidad atribuyó cobardía:
y ésta es precisa ocasión
de proseguir: que si es justo,
Conde, preferir al gusto
la amistad, no a la opinión. (Vs. 1533-1540)

La presencia de los valores humanos, dentro de los personajes alarconianos, logran disculpar las acciones que surgen posteriormente de una decisión tomada, es decir, que la actitud que describió el marqués de doña Inés de no mostrar flexibilidad ante el fenómeno de una amistad leal, que se muestra insensible e incapaz de aceptar razones ajenas; don Fadrique justifica ante el conde Carlos la falta cometida anteponiendo sus sentimientos honestos que le provoca doña Inés y las consecuencias que resultaron al saber que lo tenía por contrincante.

El ego de doña Inés, de ser el centro de atención para toda clase de galanes, evita percatarse de las angustias que provocan el examen tanto a los participantes como a terceros que se ven afectados, y en semejanza con el marqués también doña Inés actúa sin alevosía, pero es calificada de ingrata y de un mal proceder aun cuando no es dueña de tales pensamientos;

Conde Carlos: ¿Cuándo, ingrata doña Inés,
ha de cesar tu crueldad?
Cuando ya por mi amistad,
mudaba intento el marqués,
¿le obligaste al desafío,
por darme pena mayor?
¿Qué le quedaba a tu rigor
que emprender en daño mío? (Vs. 1557-1564)

Dicha perspectiva que tiene Juan Ruiz de la mujer de la época definida a través del conde Carlos, rebasa toda acción de condescendencia y sumisión de lo que podía provocar un hombre, y que demuestra la gran importancia que tiene un personaje femenino en una comedia de caracteres. Así mismo Juan Ruiz juega con las situaciones y agresiones que padecen los galanes, y es el propio Carlos que tiene por imagen a la mujer ideal a doña Blanca después de saber, gracias a Beltrán, criado de doña Inés, que vive perdida de amor por él; que después de hacer sus conjeturas, pone a doña Blanca por honesta de todo sentimiento sin tener conciencia de sus acciones pasadas. Todo este razonamiento del conde Carlos, pierde interés por doña Inés y lo intensifica por doña Blanca, pero su confusión de amor despierta rigor sobre la persona de la marquesa;

Conde: ... ¿Cómo mi amor la conquista
sin comunicar con ella?
Pero la honrada doncella
tiene la fuerza en la vista.
Marquesa, si esto es verdad,
al cielo tu sinrazón
ofende, y me da ocasión
de castigar tu crueldad. Vs. (-)

Las características paralelas que Juan Ruiz muestra de los personajes femeninos, el lado amable y el lado oscuro, que según la conveniencia del galán que lo disfrute, es la imagen que predomina en doña Inés y doña Blanca; pues como todo ser humano busca cubrir sus necesidades y encontrar a toda costa su bienestar.

Retomando los defectos humanos, los criados son un buen ejemplo de ello, pues se bufan de sus amos y lo llevan a lo grotesco, a ridiculizarlos; Clavela movida por la venganza y obediencia a su ama doña Blanca llega hasta la presencia de Beltrán, criado y consejero de doña Inés, para colmarlo de falsedades hacia don Fadrique y así reforzar el desquite que doña Blanca prometió al verse despojada del amor del marqués;

Clavela: (Ap. Dicen hace ciento
y ya, por la ceguedad
de Blanca, en mí la verdad
del refrán experimento:
oblígame a acreditar
su enredo con otro enredo.
Éste es Beltrán: aquí puedo
su intención ejecutar.) (Vs. 1661-1668)

Y con la diversidad de actitudes al mismo tiempo que puede ejecutar una mujer para conseguir su objetivo, Clavela satisfecha exterioriza su éxito;

Clavela: (Ap. ¡Cayó
en la red de mis engaños!) (Vs. 1712-1713),

Clavela: (Ap. ¡En el lazo va cayendo!) (Vs.1725),

La criada disfruta cada instante de su efecto sobre el crédulo anciano y satisfecha por su buen trabajo encomendado por su ama doña Blanca, pero Juan Ruiz la revindica por su condición mundana y obligada a cumplir lo que se le ordena y muestra una reflexión de Clavela concluyendo con una sentencia de sus actos;

Clavela: (Ap.) Fuerza es que al fin se declare
la verdad; más haga el daño
que hacer pudiese el engaño,
y dure lo que durare. (Vs. 1765-1768)

La probabilidad de especular tal efecto de las palabras de Clavela es efímero en la ejecución del examen, pero llega a esbozar y tomar fuerza tal daño al final de la obra. El tema es tan vasto que abarca el tercer acto; doña Inés procura evadir tales defectos del marqués confirmados por su consejero Beltrán, pero es presionada por sus sentimientos y su ética del examen de maridos que ponen en tela de juicio;

Doña Inés: (Ap.) Entre ambos se han engañado;
que el conde sin duda entiende
que le quiero, pues defiende
la parte del que es amado;
y el marqués, pues la otra parte
defiende, piensa también
que es aborrecido. ¡Oh, quién
pudiera desengañarte! (Vs. 2684-2691)

Por su parte doña Inés lidia con sus pensamientos. Los galanes organizan las ideas de ellos para el gran debate, tomando en cuenta el tesoro de la amistad, mientras las criados continúan con su vida normal, obedeciendo a sus respectivos amos, ganándose la vida y seduciéndose entre ellos.

Ochavo: ¿Cuándo, enemiga Mencía,
tu dureza he de ablandar?
¡Qué no te quieras casar!
Sólo en mi daño podía
tan gran novedad hallarse;
pues para darme querella,
eres la primera doncella
que no rabia por casarse. (Vs. 2077-2084)

Es muy probable que Juan Ruiz haya tenido la suerte de Ochavo sin ser criado, ser rechazado por las mujeres cortesananas y pretender a doncellas que siempre le jugaron bromas de mal gusto. Ochavo se reconoce como nombre de moneda de la más baja denominación; se puede pensar que Alarcón lo nombro así por la pertenencia a una clase social baja y que podría ser burlado por cualquiera. Un ejemplo de las crueldades de Mencía, criada de doña Inés;

Mencía: Sí quiero, mas no te quiero. (Vs. 2085)

A esta respuesta de la criada creída, Ruiz de Alarcón le concede uno de los defectos más acertados de las mujeres de todas las épocas, el dinero;

Ochavo: pues si por mí no lo acabo,
puédalo el llamarme Ochavo;
que eres mujer, y es dinero. (Vs. 2085-2088)

Es bien sabido que en la historia de la humanidad los personajes femeninos son seducidos con el dinero u otro tipo de riquezas y traicionan por la ambición; que no es el caso de Mencía, pues le basta con librarse del supuesto amor y burlarse de él;

Mencía: (Ap. ¡Que no pueda yo librarme
de este amante porfiado!
Mas si puedo, de su enfado
una burla ha de vengarme.) (Vs. 2089-2092)

Siempre existe un temor implícito en la expectación del proceder de una mujer ante la propuesta amorosa de un hombre, y Juan Ruiz de Alarcón, sufrido en esos menesteres, le otorga un razonamiento al criado enamorado que al mismo tiempo obedece a la pretendida;

Ochavo: Al paso que se desea,
se duda y se desconfía:
obedézcote, Mencía,
y doyme a la chimenea. (Vs. 2113-2116)

En esta época la imagen de una mujer es considerada poco confiable; es por eso que Ochavo se arriesga a seguir la travesura a Mencía, sabiendo que al final podrá disfrutar de la criada; además de que los criados empíricamente van aprendiendo con el andar de los galanes y saben tratar a las mujeres. Beltrán no es la excepción, pues si bien sirve a una de ellas, les sabe sus habilidades;

Beltrán: Toda mujer
es a engañar inclinada. (Vs. 2216-2217)

Este análisis de los personajes femeninos abre un abanico de características de virtudes y defectos; las mujeres, si bien saben engañar, pocas saben llevar el engaño hasta el final, como doña Blanca que espera hasta el final aunque se perturbe de las consecuencias que se entrelazan con su destino.

Doña Blanca: Yo soy perdida, si aquí
se declaran mis enredos. (Vs. 2966-2967)

La dama doña Blanca, que ha difamado con alevosía y ventaja a don Fadrique, manifiesta un temor natural de ser evidenciada en público y ser descubierta por su nuevo pretendiente, don Carlos, causando la pérdida de todo su enredo. La

comedia de enredo de Juan Ruiz traza el patrón de los personajes femeninos como mera mercancía o disposición de los galanes, cuando a don Carlos por venganza a doña Inés le surge amor por doña Blanca; después de su cortejo, llega a un acuerdo con el marqués;

Conde: Si; que os solicito así
la dicha de doña Inés.

Marqués: ¿Cómo?

Conde: la mano le doy,
si vos licencia me dais,
a Blanca. (Vs. 2354-2358),

Y casi al final lo reitera con decisión, una vez más, para sellar su pacto de amistad;

Conde: Marqués,
daros pienso a doña Inés,
pues vos a Blanca me dais. (Vs. 2605-2607),

Que este tratamiento a las mujeres como objeto de intercambio lo afirma Clavela, criada de doña Blanca;

Clavela: supuesto que es tan usado
en la corte suceder
el amigo en la mujer
que el otro amigo ha dejado, (Vs.2250-2254)

Planteado de esta forma, quien decide en los amores son los galanes, pero aquí está la otra parte, la perspectiva femenina; doña Inés esta decidida a elegir al mejor marido que es don Fadrique, y doña Blanca, que al igual que don Carlos, sólo busca venganza; Juan Ruiz une este conflicto con un propósito claro, colocar cada quien con su cada cual, evidenciando los monstruos internos de los humanos

Doña Blanca: (Ap.) Yo soy perdida, si aquí
se declaran mis enredos. (Vs.2966-2967)

La agilidad de los malabares que Juan Ruiz hace con las emociones intercaladas con los defectos y sentimientos humanos, cuidando de no caer en alguna confusión de personalidades, es el resultado de esta comedia de enredo donde los personajes femeninos recorren el arco iris de la pasión que les provoca la vida y este acercamiento tan preciso con la realidad de cualquier personaje en la vida real que desconoce su objetivo o lo que quieren de la vida misma.

Juan Ruiz manifiesta al amor como un elemento con gran elocuencia que en el tercer acto, a través del conde Carlos y el marqués don Fadrique, demuestra al pueblo español las virtudes de un hombre enamorado; todo tipo de defectos pierden lo grotesco y se convierten en atributos. Con este hilo conductor involucra a todos los personajes femeninos, damas y criadas, a hurgar en su pensamiento la procedencia de sus actos y proyectando la conveniencia para cada una de ellas.

Otra perspectiva de Juan Ruiz aparece en doña Inés y doña Blanca que comparten la necesidad del amor, pero cada una lo busca por caminos diferentes; incitadas por las criadas tratan de lograr sus propósitos ocultos o inconscientes; aunado a todas estas transiciones del género, los personajes femeninos alarconianos logran conmover la sensibilidad de sus contemporáneos y la atención a sus espectadores. A Juan Ruiz suele atribuirse el papel de razonable moralista y de defensor de las virtudes sociales que facilitarían la convivencia.

4.1.3. Comparación de los personajes femeninos en las comedias de Lope de Vega y Juan Ruiz de Alarcón.

Los personajes femeninos de los Siglos de Oro, despliegan un repertorio de características universales de la conducta humana, en este caso, la relación que existe entre las mujeres, desde la convivencia hasta el resentimiento entre ellas mismas.

Lope en su obra *La vengadora de las mujeres*, revela que la mujer siempre sucumbe ante el hombre y también plasma los relieves de la conducta femenina. Doña Inés y Laura son protagonistas de las obras y de este análisis, son ambas mujeres que se ven obligadas a casarse por su entorno y se promueven para el matrimonio, se hacen llamar según el título de la obra.

En la obra de Juan Ruiz de *Examen de maridos*, muestra el perfil femenino y la sufrida experiencia con las mujeres, pero matizado con un característico tono discreto de su proyección para enfatizar los defectos humanos y posteriormente sublimados por los valores.

Doña Inés: ...y con tan curioso examen
de sus partes, que me llamen
el *Examen de maridos*. (Vs. 70-72)

Laura: En fin, para no cansarte,
yo quiero vengar, si puedo,
agravios, de aquí adelante,
de mujeres, pues lo soy,
y que este nombre me llamen. (Vs. 148-152)

Juan Ruiz muestra a doña Inés menos necia que Lope a Laura, además que sus mutuos objetivos de contraer nupcias van enfocados al cumplimiento social que imponía la iglesia; Ruiz difiere en que doña Inés no se niega al matrimonio, sencillamente lo busca de forma diferente; y Lope actúa en Laura su necesidad de humillar cuanto pretendiente se le ponga enfrente; pero ambas disfrutaban ser el centro de atención; lo que a doña Inés es más palpable de razonamiento que el capricho de Laura.

En *El examen de maridos*, doña Inés es desdeñosa a los amores de los hombres por buscar al mejor postor, al marqués don Fadrique; y en *La vengadora de las mujeres*, Laura desdeña a los hombres por sus convicciones efímeras de la historia de la humanidad, la deshonra de las mujeres. Estas acciones también son consecuencias de su agradable físico. Lope de Vega hace hincapié a la belleza extrema de Laura pues era muy común que las mujeres de alcurnia gozaran de gran hermosura;

Lisardo: Que es belleza
sin igual, pero ofendida
de aquel rigor que corrida
tiene a la naturaleza. (Vs. 697-700)

Mientras que Alarcón manifiesta a doña Inés de forma menos deslumbrante pero bella. El protagonista masculino de *La vengadora de las mujeres*, reflexiona en la unión de la belleza y el conocimiento que afecta la naturaleza femenina.

Marqués: Mi dicha, Marquesa hermosa,
ostenta ya, con entrar
a veros sin avisar,
licencias de victoriosa. (Vs.351-354)

El galán don Fadrique describe con brevedad la belleza natural de doña Inés sin tanto ornato; posiblemente Juan Ruiz no tuvo la belleza extrema de una doncella entre sus brazos para describirla con semejante detalle o simplemente no colmaba de elogios exagerados a las damas convenencieras y desdeñosas; que siempre contaba con eso desde las doncellas hasta las criadas.

El objetivo de cada una de las protagonistas es alcanzar la felicidad aunque cada quién lo logra con diferentes medios; doña Inés con su libro como examen va en busca la perfección del hombre para la entrega de su amor, en cambio Laura con su libro de alabanzas evade al tiempo para la consumación del matrimonio. Ambas buscan el amor de su vida, el camino y la posibilidad de que sea el que sea de su elección, no el que les haya tocado o impuesto sus respectivas autoridades. En la comedia no se hace alusión a las madres de las doncellas, más bien es a los padres de familia, en el caso de doña Inés; o a las autoridades en el caso de Laura es su hermano Arnaldo.

Las estrategias que se van presentando a lo largo de ambas comedias permiten que se cumpla el enredo de las circunstancias en los personajes; doña Inés advierte a los aspirantes al examen sus condiciones, toma ventaja cambiando posteriormente las reglas para su beneficio pero que luego se arrepiente y acepta lo que el destino disponga con la esperanza de ser favorecida por la dicha. Laura en su afán de ser la vengadora de las mujeres se ve obligada por su hermano el príncipe a elegir a un marido, siendo para ella más difícil de aceptar las tradiciones; la princesa propone un combate y el victorioso de la lucha y de su

desempeño intelectual del libro de las alabanzas será el prospecto al matrimonio con ella. Juan Ruiz y Lope consideran ambas mujeres como “Penélope” de la Odisea;

Alberto: Nueva Penélope ha sido. (Vs. 375)

Lo menciona el pretendiente de doña Inés al percibir la paciencia para la elección de marido y el cumplimiento del orden social; y Laura se atribuye el personaje para contestarle a su hermano cuando trata de hacer presión en la elección del candidato ganador para el mismo propósito;

Laura: Di que a Penélope imito. (Vs.2346)

Los oponentes que cada una tiene para sus objetivos dan el conflicto de la comedia; doña Inés se encuentra bajo el engaño de su rival doña Blanca que desea el amor de don Fadrique, la envidia que despierta la venganza de doña Blanca hacia el marqués arrastra a doña Inés a las consecuencias de sus decisiones y actos; don Carlos otro de sus oponentes, en su amor oculto por la marquesa, busca la venganza por no ser correspondido y gracias a su ingenio y habilidad de la palabra alcanza la victoria en el examen para desprestigiar a doña Inés frente de todos, pero Juan Ruiz lo equilibra a este personaje con la lealtad a su amigo don Fadrique que está enamorado de ella, es decir, que don Carlos tiene un doble objetivo.

Los oponentes de Laura se van presentando diferentes conforme la complejidad de las situaciones; el primer oponente es Arnaldo su hermano. Laura decide no

casarse para cumplir su venganza de las mujeres y es obligada a cumplir con las tradiciones, Arnaldo como autoridad presiona y trata de cambiar la doctrina que Laura profesa a sus damas en contra de los hombres; éstas, después que avanza la acción se vuelven oponentes de los nuevos intereses de Laura. La naturaleza de Diana como mujer reacciona a la atracción de Lisardo traicionando las reglas de Laura y enfrentándola para obtener su permiso del amor de Lisardo, pero un oponente más se hace presente, los celos. Laura al igual que Diana tiene un enamoramiento por Lisardo y entra en conflicto su objeto de deseo al mismo tiempo que el amor se opone a la venganza de las mujeres. Laura no puede contradecirse y aceptar su pasión por Lisardo dejando a un lado la escuela que profesa.

Tanto Laura como doña Inés sufren la venganza de sus oponentes, aunque doña Inés es consecuencia de la situación, y con Laura es personal con su dama; los pretendientes pueden ser un factor similar de oposición para el candidato final, y las costumbres de la época es el común denominador del inicio de ambas obras.

El apoyo incondicional de los criados, en general, buscan culminar las metas de sus amos. Mencía es la criada que aconseja a doña Inés pero es Beltrán quien posee la fuerza para el cumplimiento del examen de maridos, ayuda a averiguar información vital para las decisiones de doña Inés pero es engañado por Clavela, criada de doña Blanca, que en su función de servirle con fidelidad a su dama causa daño a terceros. Mientras que doña Inés escucha consejos, Laura decide por sí misma, pero también es aconsejada por un hombre, Julio, que además de

los consejos manifiesta críticas de los comportamientos de Laura; y las damas que en un inicio estaban a favor de las decisiones y mandatos de Laura pero rompen su lealtad debido a los cambios de planes y de ética de la princesa.

Lope y Juan Ruiz trabajan a los personajes con una doble ocupación. En el caso del *Examen de maridos*, don Carlos, en su cargo de oponente, ayuda a doña Inés a que se cumpla su objetivo quedándose con don Fadrique, y el mismo sentimiento de amor tiene un doble filo, causa el desenfreno de doña Blanca al igual que el despecho en don Carlos, pero es el ayudante directo de doña Inés para alcanzar la felicidad de su objeto.

En *La vengadora de las mujeres*, Lope tiene la misma dinámica de utilizar a personajes para que tengan una doble función dentro de la obra; las damas que mostraban total obediencia a Laura, terminan atacándola por la influencia del amor que este elemento también aplica dos fuerzas contrarias, el desprecio de Diana hacia la princesa porque aman al mismo hombre, y la tenacidad de Laura por cumplir el mandato de casarse pero con el hombre amado. En ambas obras los antagonistas ayudan a las damas a que se cumpla su objetivo hasta el final de las obras para culminar la unión de las parejas en matrimonio; al igual que los criados consejeros que viven a través de Laura y doña Inés la felicidad del objeto deseado.

El carácter de Laura y de doña Inés, permite que avance la acción de las obras. Doña Inés, con una belleza natural detona la competencia entre los galanes.

Comúnmente Juan Ruiz presenta personajes femeninos: altaneras, desdeñosas, convenencieras, ambiciosas, etc.; estas características las vemos en doña Blanca y tal vez en las criadas, que por lo general son chismosas y alcahuetas pero fieles consejeras; pudiera ser que doña Inés no explotara estas características como su rival doña Blanca, pero actúa inconscientemente con estos defectos al momento de querer el mejor candidato de su examen, por ende rechaza a los aspirantes con pocas posibilidades.

Por su parte Laura tiene la belleza inigualable a cualquier doncella cercana a ella, pero posee un carácter dominante, lleno de desprecio por la falta de visión de los conocimientos desmedidos que ha adquirido; con todo eso tiene a la orden la obediencia y acato de sus designios de las clases media y baja que la rodean para promover sus doctrinas antihombres. Julio, el criado más cercano a Laura, se va moldeando a lo largo de la obra para ayudar las metas y objetivos de Laura. Por lo que las damas Diana y Lucela terminan boicoteando los mandatos y dominios de la princesa.

Al final el amor para ambas mujeres, es el ayudante detonador del desenlace; aunque ambas juzgan a los hombres por su físico, ingenio, talento y sobre todo, el dinero; para doña Inés la beneficia de quedarse con el elegido de su corazón después de tanto enredo; y para Laura tiene un giro totalmente opuesto a sus primeros intereses y termina enamorada de un personaje disfrazado de sirviente, Lisardo, que provoca el desenfreno de los celos de Laura.

El tiempo es un factor que ayuda a las mujeres a recolectar evidencias de los mejores candidatos y tal vez la ejecución del destino que le corresponda a cada una. Juan Ruiz plantea en desenmarañar el desenlace de *Examen de maridos*, con la felicidad de doña Inés y don Fadrique, al igual que la unión del conde con doña Blanca, a su vez la venganza de don Carlos contra doña Inés por no corresponder su amor y el cumplimiento de su palabra con su amigo el marqués de cederle a doña Inés si la ganaba en el último torneo, y la conformidad de los pretendientes eliminados en el final del examen. Con este final podemos ver que los personajes femeninos alarconianos poseen los defectos humanos más al descubierto que los hombres, son impulsivas y presentan dudas e inseguridades.

En *La vengadora de las mujeres*, Lope plantea su desenlace con la sumisión de Laura al sentimiento del amor con el arrepentimiento de sus ideas tiranas de imponer razones erróneas a sus sirvientes, el casamiento de las damas de Laura con los pretendientes que no tuvieron la fuerza en el combate y destreza en el libro de las alabanzas promovido por ella, y por supuesto el casamiento de Laura con Lisardo dando gusto y beneficio a su hermano Arnaldo y a las tradiciones; con este final se puede apreciar que Laura una vez más representa a la mujer que se somete a los designios del hombre desde tiempo atrás, como ella lo plantea al inicio de la obra por lo cual se le ocurre su venganza pero desiste de su objetivo al sentirse envuelta por el amor hacia un hombre.

La culminación de estas dos obras *Examen de maridos* y *La vengadora de las mujeres*, es la consumación del matrimonio, satisfaciendo ambos dramaturgos a

las imposiciones sociales de la época. Y vuelvo a mencionar esta cita del libro para reflexionar sobre la realidad que vivían los dramaturgos con el desenlace universal de las comedias que generalmente era más una regla mayor que una opción de final:

La creación dramática del siglo XVII, pues el carácter del desenlace cerrado y con boda ya no pertenece a un solo dramaturgo particular en una obra determinada, sino que se rige en norma social de la creación del teatro del Siglo de Oro. Allí está donde el dramaturgo debe rendir su pago a las ideas oficiales, sin posibilidad alguna de evasión.¹⁹

El final feliz, incluso para los que obraron mal, permite liberar toda tensión y enredo de las situaciones dadas y esclarecer el factor sorpresa de los demás personajes secundarios que complementan la trama de estas comedias.

El resultado del examen de maridos le da el éxito a doña Inés, primero para cumplir con la última petición del difunto padre, segundo con el ingenio del instrumento para la elección, tercero para resolver conflictos y por último la coincidencia de su elección interna con el ganador del examen, independientemente de cómo se hayan dado las circunstancias para lograr el objetivo.

En *La vengadora de las mujeres*, Laura es el personaje representativo de los intentos fallidos de las mujeres por demostrar lo contrario del cliché femenino al género opuesto de las necesidades e intereses, pero Lope propone un personaje femenino con ideales de hombre, es decir, que no son argumentos fieles de una

¹⁹ José Amescua obra crítica (1987-1994). Edición de Margit Frenk y Alma Mejía. UAM- I México 2004 P.198

mujer sino lo que el género masculino imponía y que por ende al que Lope pertenecía según sus conveniencias con las determinadas autoridades cercanas a él.

La etapa de los Siglos de Oro fue la más prolífera de las corrientes literarias de España que dio al mundo, pero al mismo tiempo los dramaturgos se vieron perseguidos y castigados por las mismas reglas de los grandes poderes de la iglesia y de Corona por sus temas polémicos, como Quevedo que fue perseguido por la Inquisición hasta matarlo o Lope, que sólo estuvo castigado un sinnúmero de veces pero murió de viejo.

Los personajes femeninos de Ruiz y de Lope comparten la visión que cada uno tenía de las mujeres; pero ambos manifiestan la atribución de los defectos hacia éstas, unas más que otras, a diferencia de la postura del hombre que era menos imperfecto que la mujer. También promueven que su mayor virtud es obedecer y acatar los designios de su posición social sin remilgos u objeciones; y en la cuestión emocional, los sentimientos femeninos que les provoca el amor son consecuencia de lo que quieren y desean los varones, no es una decisión que los dramaturgos les competan a sus personajes femeninos.

La condición humana despierta innumerables inspiraciones y el mundo femenino es claro ejemplo de ello, posee elementos que pueden ser llevados a la complejidad que se desee y manifestar protestas o reclamos de los pensamientos más enfermos que la misma humanidad despierta entre ellos.

CONCLUSIONES

El elemento femenino como parte de las sociedades civilizadas, se ha encontrado con muchas limitantes en cuanto a acceso del conocimiento, al ejercicio de derechos alcanzados por su contraparte masculina o al libre ejercicio de su sexualidad. Se puede afirmar que de acuerdo con lo que se plantea en las obras que abarca este trabajo, la situación social de la mujer fue precaria y que en diversos aspectos fue desplazada por el género masculino, al mismo tiempo de buscar un lugar digno de realización.

En los Siglos de Oro se puede apreciar un estado de inferioridad hacia la mujer, el cual se plasma en las obras analizadas. En primer lugar *doña Inés* (el personaje de Juan Ruiz) no está en contra de las convenciones sociales de las cuales, una de las más notables es la imposición de la autoridad del padre. La solución del personaje es recurrir al ingenio para cubrir los requisitos sociales. La mujer de esa época, experimentaba esta inteligencia pero ella misma se le reprimía, debido a presiones extremas relacionadas con el rol social que le tocó vivir.

Por otra parte *Laura* (el personaje de Lope de Vega) sencillamente se niega acatar las funciones propias de su condición de mujer, cuestionando la obligación de procrear la especie humana. Los personajes femeninos propuestos por Lope de Vega proyectan a mujeres de un nivel social más alto que las propuestas por Juan Ruiz de Alarcón, donde podemos ver a mujeres más mundanas con más características cercanas al ser humano, además de las mujeres de la nobleza.

Como se puede ver en los modelos actanciales, el hombre siempre se ve beneficiado de las acciones impuestas a las mujeres, aunque éstas exterioricen su lado atroz sucumbirán ante sus propios vicios de vanidad y orgullo promovidas por el mismo hombre aunque también se enfatice el ideal de la belleza y las virtudes femeninas.

En *Examen de maridos*, Juan Ruiz de Alarcón evidencia las conductas de Blanca y las criadas como fuerza antagónica de Doña Inés. Lope de Vega siempre tuvo la mano cariñosa de su querida patria y seguidores, le dio vivencias, triunfos y fracasos, este último en su mayoría para Ruiz de Alarcón, sin embargo esto no significa que sea sinónimo de la calidad del contenido de su obra, si no la posición política que cada uno vivía en su entorno social. A diferencia de Lope, Ruiz de Alarcón estaba refugiado en un lugar de poca estima, y que era correspondido del mismo modo de donde pertenecía su nido familiar, España. Aunque lejos de casa y con menos posibilidades del éxito.

Hoy en día no hay un cambio radical de estas conductas humanas y es natural que la mujer llegue al matrimonio para continuar la especie porque esa es la finalidad de su existencia. Pero existe un mínimo porcentaje de mujeres que llevan hasta el final las conductas iniciales de *Laura* y *doña Inés* al alterar el orden natural, aunque terminen en el mismo final.

Esporádicamente, se hace un análisis de los personajes femeninos para una puesta en escena de teatro clásico en el Colegio de Teatro. Por lo general, no hay

una selección del elenco que corresponda a los perfiles necesarios para los personajes de montaje de Siglos de Oro, y esto provoca el desfase de la puesta en escena con actores de edades que no corresponden ni se ajustan a los del reparto. El presente estudio intenta apoyar el esclarecimiento de conceptos contextuales de la época de Lope y Ruiz de Alarcón, a las actrices para que construyan el personaje femenino en la escenificación. También a los directores para profundizar conceptos psicológicos femeninos que pueden servir como fuerza impulsora de la comedia de enredo. Además puede funcionar para estudiar y analizar otras obras de dramaturgos contemporáneos de Lope de Vega y Juan Ruiz puesto que se intenta esclarecer el esquema dramático de estos autores a partir del *Arte Nuevo de Hacer Comedias*.

Aunque compartieron una época, Lope de Vega y Juan Ruiz, vivieron cosas totalmente opuestas. Lope, si bien conocía con mayor profundidad a las mujeres, no creó un personaje cercano a lo que pudiera ser algo análogo a la compleja psique femenina. En cambio Juan Ruiz evidenciaba el lado oscuro de las mujeres, al que llamó: vicio. El teatro alarconiano representa una variante trascendental en *El Arte Nuevo de Hacer Comedias* de Lope, pues los personajes tienden a ser cercanos a nuestra modernidad a causa del grado de complejidad psicológica semejante a cualquier ser humano con problemáticas comunes; por tal motivo se le consideró el padre del teatro de caracteres. La finalidad de los modelos actanciales es que sirvan como herramienta y mostrar las fuerzas o actantes que mueven la acción dramática y hacer más comprensible el texto y aclarar, lo que desea el sujeto, es decir, en este caso los personajes femeninos en ambas obras.

La mujer en el teatro clásico es un amplio tema para continuar el estudio que permita entender a la mujer actual y su circunstancia. Puedo sostener con la investigación de este proyecto que las sociedades en las culturas, por diversas que sean, como hemos podido observar, denotan la constante imposición de la autoridad masculina, y la única autoridad que podría haber tenido se ha evaporizado, en apariencia sobre la mujer, y que se ha enraizado en la misma mujer sin el cambio que han buscado hasta nuestros días.

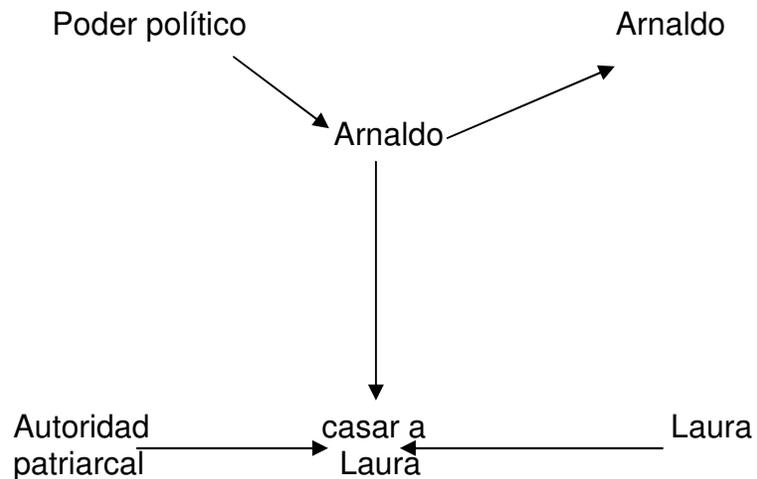
ANEXOS

Aquí presento el esquema con las casillas con los operadores lógicos.

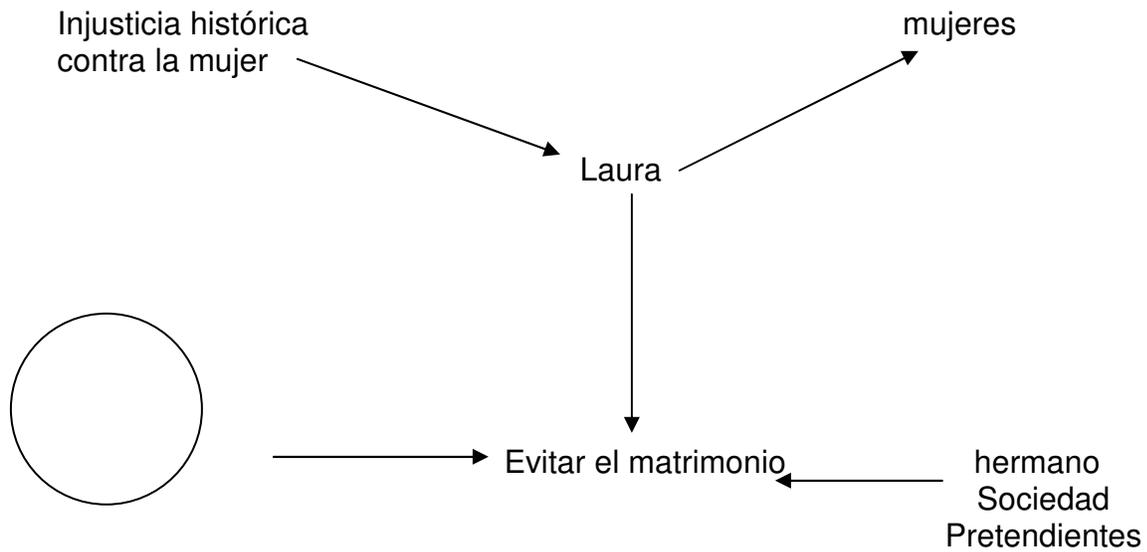


A continuación presento las fuerzas en las casillas ocupadas por los actantes de la obra *La vengadora de las mujeres* de Lope de Vega.

1.

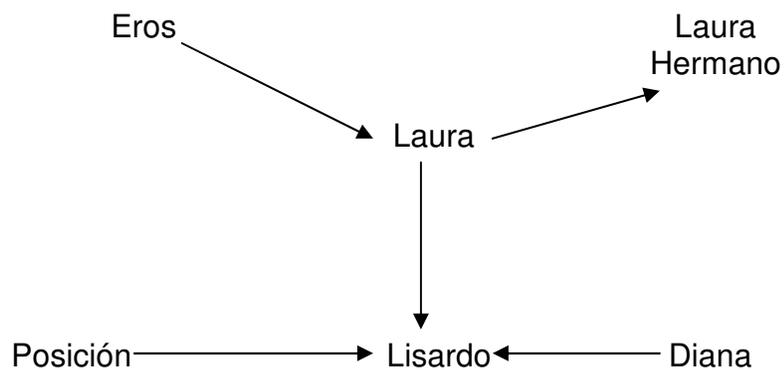


2.



En seguida se advierte un desligamiento del esquema, en virtud de que Laura formula un nuevo **objeto** al enamorarse de Lisardo (el príncipe Federico disfrazado de secretario), lo cual rebela el carácter caprichoso de Laura.

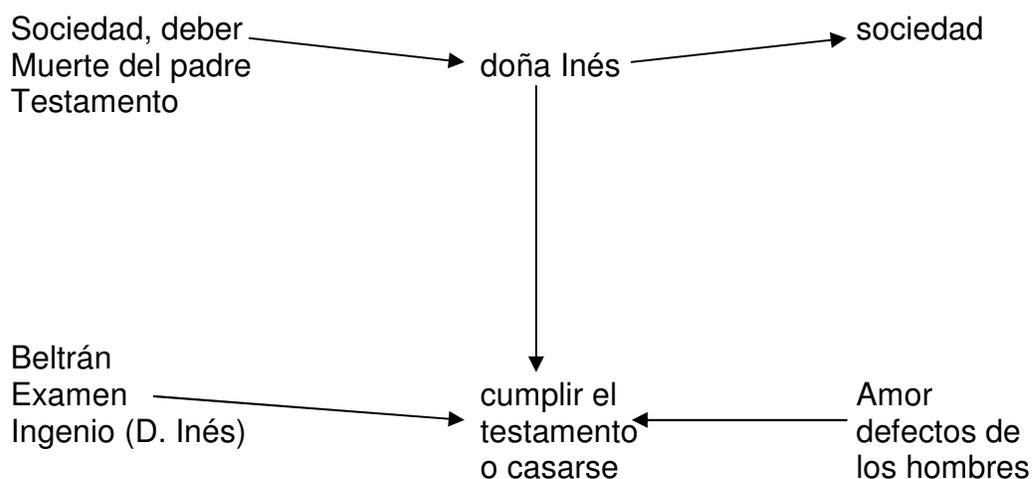
3.



| Mesosec. | D1 | S | O | D2 | Ay. | Op. |
|-----------|----------------------|---------|--|-----------------|-------------------------------------|-----------------------|
| 1er. acto | Ambición del hermano | Arnaldo | Casar a Laura con un partido ventajoso | Arnaldo Familia | Posición Como hermano mayor - Julio | Laura |
| 2do. Acto | Educación | Laura | Defender a las mujeres | Mujeres | Posición Estudios | Hermano Damas Lisardo |
| 3er. acto | Eros | Laura | Lisardo | Hermano Laura | Lisardo competencia | Diana |

A continuación presento las fuerzas en las casillas ocupadas por los actantes de la obra *Examen de maridos* de Juan Ruiz de Alarcón.

1.



| Mesosec. | D1 | S | O | D2 | Ay. | Op. |
|-----------|--------------------------|-----------|------------------------------|----------------------|--------------------|-------------------------|
| 1er. acto | El padre deja testamento | Doña Inés | casarse | Padre Sociedad | Beltrán Examen | No hay |
| 2do. Acto | Fadrique | Blanca | venganza | Blanca | Clavela odio | Fadrique |
| | Eros | Fadrique | Doña Inés | Fadrique y doña Inés | examen | Celos de Blanca |
| 3er. acto | Doña Inés examen | Carlos | venganza | Carlos | Sus méritos Carlos | No hay |
| | El testamento | Doña Inés | Selección de marido perfecto | El cumplimiento Ella | Beltrán Examen | Pretendientes múltiples |

BIBLIOGRAFIA

1. *Juan Ruiz de Alarcón, letrado dramaturgo, Su mundo mexicano y español* Willard, F. King; Tr. De Antonio Alatorre. México: El colegio de México, Centro de estudios lingüísticos y literarios, 1990. 290 p.
2. *Teatro*, Juan Ruiz de Alarcón, Clásicos castellanos de la "Lectura" Madrid: 1918, 272 p.
3. *Páginas escogidas* Ruiz de Alarcón, prólogo y notas de Alfonso Reyes, Madrid: Calleja, 1917, 421 p.
4. *La filosofía del amor en la literatura española 1480-1680*, Parker Alexander, tr. Javier Franco, Madrid, Cátedra 1986, 243 p.
5. *Aproximación al drama español del Siglo de Oro*, Parker Alexander, Madrid, Gredos, 1976, t I.
6. *La retórica de la ficción*, Booth Wayne C., Barcelona A. C. Bosh, c 1978, 423 p.
7. *Juan Ruiz de Alarcón. Su vida y su obra*, Castro Leal Antonio, México 1943, 175 p.
8. *Capítulos de literatura española, primera serie*, Reyes Alfonso, México: la casa de España en México, 1939, t IV, 318p.
9. *Biografía de Juan Ruiz de Alarcón*. Rangel, Nicolás, 1864-1935, México: Impr. De la Secretaría de Relaciones Exteriores 1927 # VIII 44 p. Monografías bibliográficas mexicanas, núm. 11
10. *Juan Ruiz de Alarcón: Antología / Estudio introductoria y notas*. Amescua, José ISBN 968-29-3199-1, 156 p. Teatro mexicano. Historia y dramaturgia CONACULTA
11. *Historia de la literatura española*, E. M. Wilson y D. Moir, t III Siglos de Oro: Teatro (1492-1700), Barcelona. Ariel, 1974.
12. *Historia de la literatura española desde los orígenes hasta 1700*. Del Río, Ángel. Ediciones Bailén, 1ª. Edición, Julio 1996, 799 p.

13. *La vida cotidiana en la Nueva España del Siglo de Oro*. Díaz-Plaja, Fernando. CLÍO. Crónicas de la historia. Editorial EDAF, S. A. 358 p.
14. *Reseña histórica del Teatro en México*. Olavaria, Enrique de y Ferrari. 3ª. Edición, México-Porrúa 1961.
15. *Espacio teatral en la Cd. de México siglos XVI-XVII*. Rechia, Giovanna.
16. *Poesía, teatro y prosa*. Colección de escritores mexicanos: Sor Juana Inés de la Cruz y Juan Ruiz de Alarcón. Editorial Porrúa, S. A. Décimoprimer edición, México, 1988. 306 p.
17. *Comedias escogidas de Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza*. Tomo I. Madrid, 1826. 381 p.
18. *Tesoro de autores españoles*. Madrid 1868. 216 p.
19. *Teatro completo de Don Juan Ruiz de Alarcón*. México 1951. 558 p.
20. *D. Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza*. Fernández, Guerra y Orbe, 1ª. Edición. México, 1939. 195 p.
21. *Estudios sobre el teatro español: Lope De Vega, Guillen de Castro, Cervantes, Tirso de Molina, Ruiz de Alarcón, Calderón de la Barca y Duque Rivas*, Casaldueiro Joaquín. Editorial Gredos. Madrid 1962. 266 p.
22. *Para leer un texto dramático: del texto a la puesta en escena*, Román Calvo, Norma. Editorial PAX México. Segunda edición, 2003. 186 p.
23. *Texto, espacio y movimiento en el teatro del Siglo e Oro*. Edición de Aurelio González. El colegio de México. Centro de estudios lingüísticos y literarios, 2000. 196 p. SBN 968-12-0987-7
24. *Estampas de los Siglos de Oro*. Jiménez Rueda, Julio. Centro de estudios literarios. Imprenta universitaria. México 1957 1ª edición. 138 p.
25. *Espectáculo, texto y fiesta. Juan Ruiz de Alarcón y el teatro de su tiempo*. Amezcua José, González Serafín. Universidad Autónoma Metropolitana. Unidad Iztapalapa. División de Ciencias Sociales y Humanidades, departamento de Filosofía. México, 1990. 172 p.

26. *Fondo y forma del teatro del Siglo de Oro*. Hernández García, Carmela. La avispa. Colección Ensayo. Madrid 1998. 192 p.
27. *La comedia española (1600-1680)*. Aubrun, Charles Vincent. Taurus ediciones, S. A. Traducción de Julio Lago Alonso. Madrid 1968. 320 p.
28. *Espacio, tiempo y género en la comedia española: actas de las II Jornadas de Teatro Clásico*, Toledo, edición por Pedraza Jiménez, González Cañal, Almagro España, Universidad de Castilla-La Mancha. 2005, 483 p.
29. *Grandes clásicos*, tomo I, Lope de Vega, Félix 1ª. Edición, Editorial Aguilar. 1969 Madrid, España. 1711 p.
30. *La comedia nueva*, Fernández de Moratín, Madrid: Aguilar, 1963, 121 p.
31. *Lope de Vega, sus amores y sus odios y otros estudios*, de Icaza, Francisco, México: Porrúa 1962 No. XXXVI. Colección de escritores mexicanos. 348 p.
32. *Lope de Vega: retrato, horóscopo, vida y transfiguración*, Sainz de Robles, Federico Carlos, Madrid: Espasa-Calpe 1962, 422 p.
33. *El otro Lope de Vega: ensayo de conocimiento "por el envés"*, Sainz de Robles, Federico Carlos, Buenos Aires: Espasa-Calpe 1943, 168 p.
34. *Poesía, teatro y prosa*. Colección de escritores mexicanos: Sor Juana Inés de la Cruz y Juan Ruiz de Alarcón. Editorial Porrúa, S. A. Décimo primera edición, México, 1988. 306 p.
35. *El vergonzoso en palacio, El condenado por desconfiado, El burlador de Sevilla, La prudencia en la mujer*, Tirso de Molina, México, Porrúa, 1975, 265 p.
36. *Historia de la literatura española* Balbuena Prat, Barcelona, Ángel Gustavo Gilli, S. A., 1950, 310 p.
37. *Los graciosos en el teatro de Ruiz de Alarcón*, Abreu Gómez, Ermilo, en *Investigaciones lingüísticas*, Vols. III-IV, 1935
38. *La sociedad española en el Siglo de Oro*, I Fernández Álvarez, Manuel (Madrid: Gredos, 1989) de Luis Vives, *Obras completas*, trad, de Lorenzo Riber. 2 V.
39. *La presencia de la mujer en el teatro barroco español*, Almagro 23 y 24 de julio de 1997. Edición a cargo de Mercedes de los Reyes Peña. Consejería

de cultura, Centro de Documentación de las Artes Escénicas de Andalucía. 208 p.

40. *La semiótica. Teorías del signo el lenguaje en la historia*, Beuchot, Mauricio. México: FCE, 2004. 207 p.
41. *Paradigmas del teatro clásico español*, Ruiz Ramón Francisco. Ediciones Cátedra, S. A., 1997 Madrid. 327 p.
42. *Teatro mexicano, historia y dramaturgia*, tomo VI *Juan Ruiz de Alarcón, antología*. Consejo Nacional para la Cultura y las artes. México 1992, 148 p.
43. *Calderón, teatro*. Calderón de la Barca, Pedro. Biblioteca universal, CONACULTA océano. España, 384 p.
44. *Análisis e interpretación de la comedia*, W. Hesse, Evertt, editorial Castalia. 3ª edición. Artes Gráficas Soler S. A. España 1970.
45. *La mujer como víctima en la comedia y otros ensayos*, W. Hesse, Evertt, Puvill Libros S. A. Intercambios Culturales Hispano-Americanos 1986. 157 p.
46. *Las mujeres del Arcipreste de Hita*, Reynal Vicente, Puvill Libros S. A. 195 p.
47. *Juan Ruiz de Alarcón ante la crítica, en las colecciones y en los acervos documentales*, Peña Margarita, Universidad Autónoma Metropolitana, México 2000. 324 p.
48. *José Amescua obra crítica (1987-1994)*. Edición de Margit Frenk y Alma Mejía. UAM- I México 2004. 198 p.
49. *El discurso de Juan Ruiz de Alarcón*, Revueltas Eugenia, El Colegio de Michoacán, México 1999, 344 p.
50. *Introducción a la literatura española a través de los textos*, Barroso Gil Asunción, Colección fundamentos 65, ediciones ISTMO, Madrid 1979. 416 p.
51. *Vida teatral en el Siglo de Oro, antología* por Hesse José, ser y tiempo temas de España. Taurus ediciones S. A. Madrid 1965
52. *Diccionario de teatro, dramaturgia, estética y semiología*. Pavis Patrice, Barcelona. Paidós, 1980 p.
53. *Diccionario de la lengua castellana compuesto*, por Real Academia Española. Madrid: Ibarra, 1808, 929 p.

54. *El teatro en España 1490-1700*, Mckendrick, Melveena, traducción de José Antonio Desmonts, 2ª edición. Palma de Mallorca, J. J. de Olañeta 2003. 351 p.
55. *XXV Jornadas de Teatro Clásico. El corral de comedias y la villa de Almagro*, García de León Álvarez, Concepción Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 2002
56. *Métodos y técnicas de investigación teatral*, Solórzano Carlos, Weisz Gabriel, *Métodos y técnicas de investigación teatral*, Escenología A. C., México 1999, 95 p.
57. *Comedias*, Hartzenbusch Juan Eugenio, BAE, t XX, Imprenta de Estereotipía de M Rivadeneyra, Madrid, 1852, 556 p.
58. *Los espectáculos del teatro y la fiesta en el Siglo de Oro español*, Diez Borque, José María, ediciones del laberinto, Madrid 2002, 279 p.
59. *Juan Ruiz de Alarcón, semejante a sí mismo*, Peña Margarita, Ed. Instituto Guerrerense de Cultura, México 1992, 445 p.
60. *Semiótica teatral*, Ubersfeld Anne, traducción de Torres Monreal, Cátedra/Universidad de Murcia, ediciones Cátedra, Madrid 1989, 217 p.
61. *El teatro de Guillen de Castro*, García Lorenzo Luciano, Barcelona: Planeta 1976, 221 p.
62. *La pasión de Ozumba: el teatro religioso tradicional en el siglo XVIII novohispano*, Leyva Juan, México, D. F. UNAM Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 2001, 120 p.
63. *La España del Siglo de Oro*, Bennassar Bartolomé, tr. Bordonaba Pablo, Barcelona 2001, 352 p.
64. *La experiencia estética: escritos sobre el psicoanálisis y arte*, Goldstein Gabriela, Argentina del Estante 2005, 143 p.
65. *Obras completas de Juan Ruiz de Alarcón*, Millares Carlo, 2ª. Edición, México, Fondo de Cultura Económica, 1979, t II
66. *Historia de la Edad Media*, Lacarra María Jesús, Barcelona: Renacimiento, 1985, V 2
67. *Desarrollo humano*, Papalia Diane, Olds Sally, traducción Elisa Dulcey Ruiz, Editorial Mc Graw Hill, 2ª edición, México 1990, 753 p.

68. *La comedia española del Siglo de Oro*, Bruce Wardropper, Barcelona Ariel, 1978.
69. *El teatro en España (1490-1700)*, McKendrick Melveena; traducción de Desmots, 2da. Edición, Palma de Mallorca: J. J. de Olañeta, 2003, 351 p.
70. *Teoría de la literatura: investigaciones actuales*, Bobes Naves María del Carmen, Valladolid: Instituto de ciencias de la educación: Universidad de Valladolid 1993, 104 p.
71. *Antología del teatro español del siglo XVI: del palacio al corral*, Hermenegildo Alfredo, Madrid: Biblioteca Nueva 1998, 357 p.
72. *La ciudad de los corrales de oro*, Gómez José Luis, México Plaza y Valdés, 2001, 135 p.
73. *Los corrales de comedias y los hospitales de Madrid 1615-1849*, Varey J. E. Madrid: Tamesis 1997, 310 p.
74. *El corral de las comedias: espacio escénico, espacio dramático: Actas de las XVII jornadas de teatro clásico de Almagro*, Jornadas del teatro clásico español, edición por Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello. Almagro, España, Universidad de Castilla-La Mancha: Festival del Almagro, 2006. 214 p.
75. *Los empeños. Ensayos en homenaje a Juan Ruiz de Alarcón*, Coordinación de humanidades. Primera edición. UNAM México 1998. 197 p.
76. *Lope de Vega: Su vida y su obra*. Zamora, Alonso Vicente. Campo Abierto 2ª edición, Biblioteca Romántica Hispánica. Editorial Gredos, S. A. Madrid 1969. 288 p.

HEMEROGRAFÍA

1. *Lo esencial y lo arbitrario. Un acercamiento a "La vengadora de las mujeres" de Lope de Vega*. Walde Moheno, Lilian Von Der. Nueva revista de Filología hispánica, año 2000.
2. *Técnicas de representación en Lope de Vega*. Kirschner, Teresa J. González, Aurelio. Nueva revista de Filología hispánica. London: Tamesis, 1998, 154 p.
3. *Propuesta metodológica para el estudio del engaño en la obra dramática de Lope de Vega*. Rosso Díaz, José. Revista de Filología y lingüística de la Universidad de Costa Rica. 1999.

4. *El gracioso. Sus cualidades y rasgos distintivos en cuatro dramaturgos del siglo XVII*: Lope de Vega, Tirso de Molina, Juan Ruiz de Alarcón y Pedro Calderón de la Barca. Arango, M. A. Revista Thesaurus-Instituto Caro y Cuervo. 1980.
5. *La ideología teatral de Lope de Vega*. Rodríguez Alemán, M. Revista de la Universidad de la Habana.
6. *Crónicas de la real y pontificia universidad de México*, De la Plaza y Jaén, Cristóbal, escrita en el siglo XVII. México: museo nacional de arqueología, historia y etnografía, 1931. Vol. II.