

# El retrato moral y psicológico del personaje femenino en dos obras de teatro novohispanas

Ma. de Lourdes Ortiz Sánchez [orsalm@hotmail.com](mailto:orsalm@hotmail.com) | Universidad Autónoma de Zacatecas

---

## Introducción

Es indudable que el escritor plasma en su obra una parte medular de lo que es, incluso, lo que desearía ser. El escritor se constituye en artífice de un mundo nuevo, modela un universo ficcional, en el que, de una u otra manera, hay insistencia en perfeccionar y transformar la realidad. En la literatura, la ficción es entendida como la imagen de la realidad que un tiempo histórico acuña para definir los ideales presentes; en ese sentido, se puede definir la ficción como una estructura de pensamiento que no contradice la realidad, sino que tiene la función de complementarla y realizarla. Es indudable que la creación literaria obedece a distintos estímulos, ya sean oníricos, visuales, olfativos, etcétera.

La relación de la literatura con la realidad ha sido ampliamente discutida, hay quienes la señalan como un método de indagación y conocimiento, concreta, tangible, ya que se pasa a una realidad poética, que se recrea a través del lenguaje. Moreiro aclara que «está también en lo que el hombre desea, lo que sueña, lo que quisiera poseer, lo que deja en el camino y lo que quién sabe si le espera al volver de una esquina».[1] En cierta forma los autores se presentan en la obra, aunque haya opiniones contrarias al referirse a la autonomía del texto literario; expresan críticas veladas o evidentes, reflejan su contexto sociocultural, por lo que no es posible que una obra carezca del plano referencial del cual se nutre y establece una dimensión comunicativa en el presente y en la posteridad.

El autor expresa una visión particular de la realidad, en la que abrevia para crear un mundo alterno, en el cual plasmará su visión de la vida, de la sociedad, a través del narrador y los personajes, en el caso de la narrativa. En la literatura se produce un verosímil, que es válido y capaz de reflejar, en este caso, una época concreta y ciertas situaciones socioculturales que la caracterizan. Los seres humanos por naturaleza desean, sueñan, anhelan ser, poseer, esto es, configuran en su mente una serie de alternativas. El autor se nutre de la realidad, la absorbe y reacciona contra ella; la reinventa, la recrea en un mundo posible, la perfecciona, y la transforma; construye un universo alterno, por tanto, es artífice de un mundo nuevo, que se rige bajo ciertos parámetros artísticos.

Al respecto, el presente ensayo tiene como objetivo analizar el retrato psicológico y moral[2] del personaje femenino en *El pregonero de Dios y patriarca de los pobres*, de Francisco de Acevedo, y en *Comedia Nueva de Si el amor excede al arte, ni amor ni arte a la prudencia*, de Eusebio Vela. La primera obra es una pieza barroca del siglo XVII que fue prohibida por la Inquisición porque presenta la vida de san Francisco en situaciones mundanas; la segunda es una obra dramática del siglo XVIII, enmarcada en el neoclásico con elementos barrocos, en tanto se presenta un asunto centrado en enredos amorosos. En ambos textos se destaca la importancia del personaje femenino, se enfatizan sus aspectos moral y psicológico, se plantea que tiene especial inclinación hacia la sensualidad, de ahí que se vea inmerso, de manera constante, en situaciones de

celos, intrigas, galanteos; es decir, se perfila como alguien proclive a la coquetería, la envidia, la ira, la mentira, el engaño, la venganza, el odio y la maldad.

### *Hacia una definición del personaje y los componentes del drama*

Un componente de suma importancia en el universo textual lo constituyen los personajes, permiten la integración de los lectores a la ficción, que se identifiquen con ellos y vivan las peripecias de la historia; incluso, la mejor forma de organizar el relato responde a la configuración de un eficaz tejido de personajes, cuyas vidas deben resultar interesantes para los lectores. Su aceptación depende del grado de verosimilitud y su presencia no puede ser justificada porque se caracterizan por vivir dentro de la historia. El relato se organiza a partir de las ideas que los definen en su interior. El ideal literario constituye la autonomía del personaje; en efecto, ya sea independiente y viva por sí mismo, se trata de dotarlo de libertad de pensar y actuar, porque es él quien organiza el relato.

Los formalistas iniciaron la discusión en torno al concepto de literatura, así como el ser y la función de la obra literaria, la importancia del lenguaje en la creación artística, la relevancia de la función poética en el discurso literario. A partir de ese momento se han expresado distintas reflexiones concernientes a los componentes narratológicos del texto. Uno de capital importancia es el personaje, que se puede definir, desde un enfoque de la teoría literaria, como «un efecto de sentido, que bien puede ser del orden de lo moral o de lo psicológico [...] logrado por medio de estrategias discursivas y narrativas».[3] Se debe considerar que un punto de partida para la individuación y la permanencia es el nombre, pues «es el centro de imantación semántica de todos sus atributos, el referente de todos sus actos, y el principio de identidad que permite reconocerlo a través de todas sus transformaciones».[4] El nombre permite perfilar todos los rasgos que le confieren identidad; desde el nombre se infiere su inclinación moral, incluso, aspectos de carácter psicológico. Al caracterizar un personaje por su apariencia física se brinda una parte del retrato moral, incluso, el narrador construye la imagen y con ello define su postura ideológica.

En el caso del género dramático, la esencia del discurso lo constituye la representación, es decir, «la facultad de construir, como presencia directa, como presente vivo, la realidad de la acción dramática».[5] La pieza dramática comunica acontecimientos a través de los personajes y sus puntos de vista conformarán la imagen de la realidad que reciban los receptores. En la obra de teatro los personajes funcionan como intermediarios entre los espectadores y la vida que se refleja en la representación. El drama es un texto y se entiende en tanto «ejecución escénica, en la que se disuelve la realidad textual (subjetivación del autor) en esa sola imagen de la realidad (objetivación escénica) que dura tanto como dure la representación».[6]

En la obra teatral también la acción es un elemento de gran trascendencia, constituye el soporte sobre el que se sostiene, y su naturaleza es de carácter escénico; la acción se entiende en tanto dinamismo que parte del conflicto surgido entre los personajes o el movimiento que realizan, para lograr dar vida a las situaciones dramáticas.[7] En el universo ficcional, la intriga también es de particular relevancia en los acontecimientos, así como de otros componentes textuales para lograr la esencia dramática, en ese sentido «el personaje es el mecanismo que desencadena la acción: por lo común transporta a la escena un problema indisolublemente ligado a su sustancia vital, o bien, porque encuentra esa problemática en la construcción argumental que se apropia de su específica existencia».[8]

### *Antecedentes de la dramaturgia y visión de lo femenino en el contexto colonial*

La literatura escrita en el periodo de la Colonia presenta ciertas constantes, a saber: el tema religioso, expresado por ejemplo en el género dramático con intención evangélica en *El juicio final*, de fray Andrés de Olmos; o bien, de contenido teológico, en el caso de Hernán González de Eslava, autor de los coloquios espirituales y sacramentales, o el teatro religioso circunstancial, creado para festejar la llegada de una autoridad eclesiástica, en *El desposorio espiritual*, de Juan Pérez Ramírez. Asimismo, la poesía también se vio impregnada de elementos cristianos, por ejemplo, el caso de los villancicos y las canciones escritos por González de Eslava para ser entonados durante la liturgia o los creados por Sor Juana de contenido mariano, en los que expresa el profundo conocimiento de la teología escrita por san Pablo o los padres Ireneo y Justino en torno a la belleza, gracia y maternidad de María.

En el siglo XVII el género dramático carece de orientación catequística, pero se continúa con la idea de reafirmar la fe a través de las representaciones. Es el caso de *El divino Narciso*, pieza en la que se retoma un mito clásico y se relaciona con un aspecto de la teología cristiana. En el contexto colonial peruano se identifican obras como *El hijo pródigo*, inspirada en la parábola bíblica de la oveja perdida y la de Lucas 15, con clara orientación pedagógica y moralizante. Algunos estudiosos del género han visto que «el teatro ha adquirido, en situaciones históricas críticas como conquistas, tiranías y revoluciones [...] una enorme potencia de transmisión ideológica, sólo igualable en nuestros días con la fuerza que alcanzan los más sofisticados medios masivos de comunicación».[9] Situación que se percibe con mayor claridad en el siglo XVIII, en el cual las autoridades mostraron particular interés por difundir el ideario ilustrado, pues utilizaron el teatro como una escuela de moral y de buen gusto, esto es, de reforma de las costumbres.

El teatro dieciochesco es de tendencia ecléctica, con rasgos del neoclásico y el barroco, algunas piezas más inclinadas a una u otra corriente. En la obra *Empeños de la casa de la sabiduría...*, de Cayetano de Cabrera, los personajes abstractos, Arte y Erudición, polemizan en torno a qué es más importante, el arte o la ciencia. Arte dice: «Pues ya presente me tienes,/ a mis rendimientos manda,/ pues sabes que de la ciencia son las artes las esclavas./ Concurra libre Minerva contigo, que obra tan alta no se puede hacer».[10] Las preocupaciones del teatro neoclásico giraban en torno de lo académico, la moral, el buen gusto; en palabras de López Mena: «Triunfaban el orden, la ciencia, el bien. Se imponía un teatro monitor, rector de costumbres, medio de corrección, espejo para ilustrar, para mejorar la vida social».[11] Hacia la segunda mitad del siglo XVIII se recuperó en el género dramático el principio horaciano *dulce et utile*, instruir deleitando.

Aparte del teatro aceptado por las autoridades y encauzado por los canonistas de la época, se han identificado piezas que se representaban en espacios distintos al Coliseo, se trata de obras de orientación popular, escenificadas en los barrios, vecindades, plazuelas y rinconadas; a saber: sainetes, entremeses y tonadillas; de asunto sencillo, cotidiano y cómico, que no tenían un fin pedagógico ni moral, sino sólo divertir; funciones que bien podían ser representadas en los intermedios de las obras neoclásicas. Entre los textos populares que se han rescatado se encuentran *El mulato celoso* y *El alcalde Chamorro*, de José Macedonio Espinosa; *Los remendones*, *El charro* y *Entremés de los tamalitos*, de José Agustín de Castro; así como *Entremés de las cortesías*, de Manuel Borla.

En el teatro de orientación popular se identifican, por lo general, personajes concretos, que representan hombres y mujeres en situaciones diarias, divertidas, que buscan entretener al público, y de cierta manera

reflejan las preocupaciones e intereses de un sector de la sociedad colonial; su concepción del mundo, las funciones que los individuos realizaban en espacios concretos, dentro de la familia y en el escenario social. El teatro colonial refleja, por ejemplo, la concepción que se tenía de las mujeres, los espacios en los que se desenvolvían, las actividades que eran parte de sus responsabilidades: el cuidado y la crianza de los hijos, las labores domésticas, en general, la subordinación de las mujeres a los hombres (el padre, los hermanos, el marido, el confesor y el tutor) dentro de un modelo de familia patriarcal. El perfil de la mujer del periodo colonial se configura a partir de virtudes como la obediencia, la sensatez, la castidad, la honestidad, la sumisión, la modestia, la docilidad e inclinación por la pobreza, esto es, no gastar de manera innecesaria. Julia Tuñón aclara que en la Nueva España las mujeres estaban determinadas por la raza, el género y la clase social.[12]

Las diferencias sociales determinaban las actividades que realizarían los individuos dentro y fuera de la familia, pues mientras las mujeres acaudaladas, de piel blanca, que vivían en el lujo, las comodidades y la holganza, tenían la opción de pagar quienes las sirvieran y podían ingresar al convento para recibir un tipo de educación e instrucción que consistía en aprender actividades manuales y artísticas; en cambio, para las mujeres de los estratos desprotegidos, como las indias, las negras y las de las castas, necesitaban trabajar para poder subsistir, unas como vendedoras, sirvientas, o en el desempeño de cualquier oficio, como la costura, el bordado, etcétera. Pilar Gonzalbo aclara: «Las mujeres de cualquier condición aprendían en sus hogares las tareas que habrían de desempeñar cuando llegasen a la edad adulta, al mismo tiempo que las actitudes que la sociedad esperaba de ellas según su categoría».[13]

Algunos intelectuales de la época consideraron que era necesario brindar a las mujeres una educación con el fin de corregir sus defectos y la malicia que de forma natural tenían en su espíritu, ya que las creían inclinadas especialmente a la ira, la envidia, el odio, la intriga, la venganza, los celos e interesadas en la sensualidad. Visión que se percibe en ciertas obras dramáticas de los siglos XVII y XVIII: *El pobre más rico*, de Gabriel Centeno de Osma; *El pregonero de Dios y patriarca de los pobres*, de Francisco de Acevedo; así como *Comedia nueva de Si el amor excede al arte, ni amor ni arte a la prudencia*, de Eusebio Vela.

### *El retrato moral y psicológico del personaje femenino en dos obras de teatro*

El género dramático se configura con ciertos elementos esenciales como el espacio, los sucesos y los personajes; Kayser distingue el drama de acción, de personaje y de espacio. En el drama de personaje se dramatiza la historia a partir de un personaje, de ahí que «la estructura del drama de personaje [...] se caracteriza por cierto relajamiento de la acción. La unidad no radica en la acción, sino en el personaje. De éste han de derivarse el principio, el medio y el fin».[14] Las obras pueden estructurarse a partir de una figura histórica, la forma parte de la sustancia del personaje, como ocurre en *El Pregonero de Dios y patriarca de los pobres*, obra en la que se trata la vida de Francisco de Asís en tanto hombre de mundo y místico.

La pieza de Eusebio Vela, *Comedia nueva de Si el amor excede al arte...* se puede ubicar como un drama de espacio porque, según define Kayser, abundan los personajes y escenarios, existe un mundo vasto (hay una serie de acontecimientos), además, «el relajamiento de la acción, la desmembración en fragmentos que se tornan independientes, la delectación en los cuadros líricos, el gusto por los discursos retóricos, la gran variedad, incluso lingüística, de las formas de expresión».[15] El escenario se impone, porque se menciona la

llegada de los náufragos a la isla donde vive Calipso y las tretas de Cupido, que serán las incitadoras de los conflictos entre los personajes.

En *El pregonero de Dios...*, no obstante el título, destacan los personajes femeninos, quienes presentan un retrato completo: el físico, el moral y el psicológico. A pesar de ser los dos últimos más significativos por su tratamiento en la obra, el físico también tiene su relevancia, puesto que se insiste que se trata de mujeres jóvenes, de hermosura singular y este es el anzuelo que se utiliza para tentar a los hombres. En los personajes se contrasta su belleza con su inclinación moral; es decir, se muestran débiles de espíritu y escuchan los consejos del demonio. En el contexto sociocultural novohispano, privaba una visión de la vida de acuerdo con la religión católica, según la cual el *eros* se entiende como expresión del mal y debe vencerse; en palabras de Lagarde: «El sumum de la erótica cristiana es la mujer frígida y rígida, la mujer receptáculo que no se aventura siquiera a indagar sobre su propio cuerpo».[16]

En el contexto sociocultural de extrema religiosidad de la Nueva España se esperaba que las mujeres fueran castas, obedientes y sumisas; en cambio, en la obra dramática se construye un perfil femenino de desobediencia, engaño, rencor y maldad: mientras Francisco decide renunciar a una vida determinada por las intrigas y los pleitos amorosos para dedicarse a la mística cristiana, Irene se muestra interesada en el amor sensual y se aferra en conseguir nuevamente su cariño. La obra plantea dos ejes interpretativos principales, el que se relaciona con Francisco y su vocación religiosa hasta llegar a la santidad, y el que se refiere a Irene, Lucrecia y Fénix, quienes se muestran iracundas por el abandono de los hombres y pretenden cobrar venganza.

Un personaje que simpatiza con las mujeres y que constantemente les susurra al oído es el del demonio, quien ve en el de Asís un rival peligroso, incluso, un segundo Mesías con el poder suficiente para derrotarlo, por lo cual utiliza a las mujeres para intentar aniquilarlo. Los personajes femeninos, Irene y Fénix, sienten la humillación de la deshonra, porque ambas sufrieron el abandono y ya que carecen de una figura masculina que cobre venganza, deciden hacerlo por sí mismas. En ellas pesa el desprestigio social, aunque representan un paradigma femenino, porque como mujeres deciden vengar su honor, no parecen tener alternativa; su referente sociocultural se impone y la deshonra es comparable con la muerte. Irene y Fénix evidencian un retrato psicológico apoyado en el valor, la decisión, la seguridad, la determinación, si bien es cierto que el demonio funge como el mentor que las anima con sus consejos y de alguna manera facilita determinadas acciones.

En los personajes femeninos se nota una evolución en sus sentimientos e ideas, porque si al principio sólo se mostraban resentidos por el abandono, conforme se desarrolla la obra expresan estar decididos a matar para reparar su honor mancillado. En el texto se percibe la idea, según la cual las mujeres interesadas en el *eros* son la encarnación del mal, tanto así que el demonio construye una doble de Irene con la intención de engañar a Francisco y hacer que desista de la ascesis cristiana. La mujer dice: «Mis desgracias y tu amor,/ porque viéndome perdida/ por ti, dejando mi casa/ yo seguirte pretendía,/ e ignorando donde estabas,/ volviendo en mí discurría/ que ya el volver a mi casa/ era error, y recogida/ en una casilla que/ con esta Iglesia confina,/ al verte pasar Lucrecia luego, al instante, me avisa/ y yo te vine a buscar».[17]

El demonio representa un personaje antitético respecto a Francisco, y ve en las mujeres las aliadas perfectas para destruir al santo, porque ellas escuchan y atienden sus consejos, incluso, les pide que insistan y lo destruyan. Irene utiliza su belleza para tentar a su amado, lo invita a continuar la relación amorosa, pero la vocación de Asís persiste y expresa la idea de reedificar la Iglesia, por lo cual el odio y el deseo de venganza se reafirma al verse nuevamente despreciada. El demonio expresa que sólo las mujeres son capaces de provocar la

perdición de los hombres, por ello las utiliza como instrumento para destruirlos; además asegura: «Aquí, ahora, de mis industrias;/ aquí, ahora, de mis cautelas,/ que a Irene traigo incitada/ para rendirle con ella./ Que si a mujer no se vence,/ no le han de vencer mis fuerzas».[18]

Cabe destacar que el objetivo del demonio e Irene tiene un punto en común: Francisco; éste porque al representar un peligro para sus intereses, tiene la intención de hacerlo caer en pecado y la mujer pretende recuperar su honor y ganar un marido. El demonio parece tener las mejores aliadas, que con su hermosura y halagos pueden vencer el corazón más duro de cualquier hombre, aparte, son susceptibles de escuchar sus consejos, ya que si en algún momento intentó persuadir a don León y a don Juan de matar a Francisco para vengar la honra de las mujeres despreciadas, no lo consigue porque deciden seguir el apostolado del santo. En la obra las mujeres son siervas del demonio, quien se muestra dispuesto a consumir sus planes, o bien destruir a quien le impida conseguir el dominio de la voluntad humana; Irene, Fénix y Lucrecia son receptoras de sus consejos, ya que en su alma anidan la lujuria, el odio, la vanidad, la soberbia y la venganza.

A la mitad de la segunda jornada aparecen en escena tres mujeres que también obedecen las órdenes del demonio, lo reconocen como rey y representan la lujuria, la vanidad y la avaricia, pretenden derrotar a Francisco con su belleza y emplean un discurso en el que se hacen pasar por servidoras de Dios. La vanidad dice: «Francisco,/ a decirte que, agradando/ a Dios tu mucha pobreza,/ nos manda a las tres que vamos/ a publicar por el mundo/ tu caridad, pregonando/ que ningún santo con Dios/ ha merecido por franco/ con los pobres como tú».[19] La lujuria le advierte que sus méritos en la pobreza son elevados y que si llega a caer en las tentaciones de la carne, no se aflija, ya que Dios siempre se mostrará dispuesto a perdonarle con sólo hacer penitencia. El discurso de la avaricia indica que si no ayuda a los pobres no se preocupe, que también debe pensar en él y en los demás frailes, y finge ser una enviada de Dios que lo aconseja en su nombre. La presencia de las mujeres inquieta a Francisco y no sabe cómo interpretar sus palabras; el demonio presencia la escena y festeja su triunfo porque infiere que lo ha derrotado.

Francisco distingue entre el bien y el mal, reconoce que las mujeres pueden ser ángeles buenos, enviados de Dios, pero también espíritus malos, dispuestos a destruir; es decir, pueden ser buenas, obedientes, castas, o bien, incitadoras del pecado, vengativas, perversas, sensuales. Es el caso de Irene y Fénix, quienes conforme avanza la obra no desisten de su intención, una de reconquistar el corazón del santo y a pesar del rechazo se obsesiona en buscarlo; la otra considera a Francisco un hipócrita que ha conseguido engañar a muchos con su discurso; el desprecio de Bernardo provoca su rencor, incluso ha pensado en el suicidio como una opción.

Los personajes femeninos son conscientes de su inclinación al mal, no obstante, se justifican porque el desprecio y el honor mancillado las obliga, por eso no se resignan y acechan a Francisco y a Bernardo en los lugares más inesperados; se muestran llenas de odio, celos y rencor, pero también de pasión. En algún momento Irene cree observar a su amado en brazos de otra mujer y se pregunta: «¿Este es el santo? ¡Ah traidor!»[20] Le reclama así: «¡Falso, hipócrita, embustero!/, ¿Cómo, ingrato, me dejaste/ por esa tirana, aleve,/ que estás abrazando? ¡Infame,/ hoy vengaré mi desprecio».[21]

La inclinación moral de las mujeres es hacia el mal: por ejemplo, Lucrecia intriga y enreda la situación amorosa entre Francisco e Irene, en el pleito se involucran otros personajes y termina en duelo a muerte. Lucrecia es uno de los personajes que a pesar de carecer de un protagonismo en la obra evidencia un retrato psicológico complejo: es quien desde el principio enreda la situación con sus mentiras, de forma premeditada organiza las intrigas, calla en ciertos momentos para tensar el ambiente, además recibe beneficios (señala en un aparte, al inicio de la primera jornada, con relación a sus tretas): «Si supiera que a don Juan tengo esta noche citado/

para verla, y que una joya me dio liberal, a fin/ de que le abriese el jardín,/ malograra la tramoya».[22] Su inclinación moral es hacia la maldad, no de modo ingenuo, sino que actúa con malicia y perversión.

Lucrecia se finge como leal y bondadosa servidora de Irene, no obstante, echa mano de los ardides y las mañas, no le importan la felicidad ni la tranquilidad de su ama, sólo le interesa conseguir beneficios personales, es consciente de los enredos que suscita, los problemas que conllevan y no lo lamenta. Se muestra en lo psicológico como una mujer decidida, interesada en lo material, segura de conseguir lo que desea, en varios momentos aconseja a Irene y Fénix que no cedan, que su insistencia las llevará a conseguir nuevamente el amor. Cañón revela un conocimiento más certero de Lucrecia, de quien asegura: «Maldita sea Lucrecia, sus pies, su lengua y sus tripas;/ su cara no, que es de un ángel,/ pero no, no tan bendita».[23] Por su parte, Lucrecia declara aborrecer a los hombres al expresar una oración en sentido inverso: «Malditos sean los hombres entre todas las mujeres». En adición, el personaje femenino sostiene diálogos picantes con Cañón, sugiere las tentaciones de la carne, reclama su abandono, por lo él le responde: «Mujer, no me tientes, deja;/ no me cargues tanto, que/ está el cañón que revienta».[24] O bien: «Sí, porque al cañonearte,/ Lucrecia, en otra refriega/ con una, como las llamas/ me quemaste las pajuelas».[25]

En la *Comedia Nueva de Si el amor excede al arte...* se identifican diversos personajes femeninos, entre los que resalta Calipso, quien tiene un referente clásico, aparece también como ninfa o diosa en la mitología latina, existe una red intertextual con la *Odisea*, de Homero. En esta obra se menciona que es la divina entre las diosas, la hija de Atlante, la de largas trenzas y belleza sin igual, que vive en la isla Ogigia. Odiseo la ubica como una diosa terrible, dolosa, quien le prometió felicidad, juventud e inmortalidad, lo convirtió en su esposo y lo retuvo durante siete años en su palacio, pero un día reemprendió el retorno a su patria y la abandonó.[26]

En la obra de teatro, los lamentos de Calipso por el abandono y la ingratitud de Ulises aparecen desde el primer diálogo, la ninfa exclama: «Por dónde Ulises fiero/ huyó de mis halagos amorosos?/ [...] ¡Qué en vano espero/ alivio en mis tormentos lastimosos!/ Si tirana, infeliz mi triste suerte/ inmortal me hizo por dolor más fuerte».[27] Se sorprende cuando observa que una nave se acerca y cree que Ulises regresó, no obstante, se trata de su hijo Telémaco, quien está en la búsqueda de su padre, y como él, su embarcación naufraga y llega a la isla de Ogigia.

Los conflictos entre los personajes masculinos y femeninos se suscitan por la travesura de Cupido, que organiza un juego para divertir a los recién llegados a la isla: consiste en vendar los ojos de los participantes mientras lanzan flechas a un cordero, circunstancia que suscita que se hieran entre sí y caigan abatidos de amor. El juego trae como consecuencia que Idomeneo ame a Calipso y sienta celos de Telémaco, porque la ninfa no le corresponde por estar enamorada del hijo de Ulises; a su vez, éste desprecia a Calipso y siente atracción por Éucaris, pero siente celos del amor que le prodiga Narbal.

Calipso muestra rasgos psicológicos que la caracterizan como una mujer necesitada de afecto, resentida, que durante mucho tiempo reclamó la presencia de Ulises y cuando ve que su hijo llega accidentalmente, en lo inmediato lo hace objeto de su amor; tal vez la soledad en la isla la afectó de tal forma que cualquier extranjero sería blanco de su cariño, pero al mismo tiempo refleja rencor hacia los hombres. Es la ninfa hechicera, engañadora, encantadora de lugares, quien pretendió retener a Ulises con sus poderes y después a Telémaco.

Complementariamente, representa a la mujer obsesiva que intenta por todos los medios conseguir el amor de los hombres, la soledad la atormenta, se queja de su triste suerte, sumida en el dolor anhela la compañía y vive atada al recuerdo de su amado; por eso en cuanto vio a Telémaco lo adoró, acto que demuestra una actitud voluble. También la invade el odio y el deseo de venganza ante el desprecio, incluso, siente celos y le dice:

«Sospechas que al corazón/ oprimis con inquietudes,/ presto acabaréis de ahogarme./ Si toco la certidumbre/ de mi agravio, siendo celos,/ áspides fieros azules,/ que envenenando la sangre/ suba por los arcaduces/ de las venas a estorbar/ del aliento la costumbre».[28]

Los personajes masculinos, Idomeneo y Ulises, parecen estar expuestos a los caprichos de Calipso, se muestran como las víctimas que buscan salir de la isla y escapar de sus hechizos, la señalan como la causante de su cautiverio, de pretender retenerlos por la fuerza, ya que no soporta la soledad. En la obra de teatro se muestra una advertencia en torno a los engaños y las mentiras de las mujeres; en algunos casos, se trata de brujas que utilizan la magia y la belleza para seducir la voluntad de los hombres. Sin embargo, se identifica la enseñanza en cuanto a que pesa más la prudencia y la razón que el amor y el engaño. En la obra se identifica una relación intertextual con la *Suma de Teología*, de Santo Tomás, en la que se expresa la disertación filosófica acerca del entendimiento y la voluntad.[29] La voluntad puede conducir hacia el deseo y lo bello, esto es, dejarse llevar por los sentidos, en cambio, la razón y el entendimiento la orientan. Las ideas tomistas se retomarán para decidir el dilema que presenta el hijo de Ulises: dejarse llevar por los sentimientos o seguir el fin primario de su viaje. Mentor es el personaje que intenta persuadirlo: «Vuelve en ti. Con brío invicto/ sacuda tu entendimiento/ el yugo en que tiene uncido/ tu albedrío la pasión/ que domina en tu albedrío./ Ea, ¿qué temes?, ¿qué aguardas?;/ no dudes, pues yo te asisto,/ que consigas el vencer/ de ese doméstico hechizo».[30] Calipso representa a la mujer consciente de su maldad, astuta y calculadora, que hasta el final de la obra revela sus intenciones, pues al principio finge no guardar rencor porque ve la oportunidad de seducir a Telémaco, por lo cual se muestra en exceso solicita, atenta y agradable. No obstante, ante el desprecio, acude a la violencia para retenerlo, utiliza sus poderes para exterminar a sus enemigos, expresa odio ante la huida y la ofensa; asimismo, enfrenta el valor y arrojo de sus adversarios. Encarna a la mujer atrevida que declara su amor, promete felicidad e inmortalidad a Telémaco y reconoce: «Pues cuando no pueda amor/ suspender con halagüeñas/ voces la fuga, Plutón/ lo podrá con la violencia».[31] Ante lo cual responde Cupido con incredulidad: «¿Cómo lo que amor no alcanza/ con maña, quieres que venza/ Plutón con fuerza? Atraer,/ más quiere maña que fuerza».[32]

El personaje femenino Écaris también se muestra inclinado hacia la mentira y la conveniencia, su retrato psicológico la coloca como una mujer insegura, vanidosa y atrevida porque consiente los galanteos de dos hombres, además, finge aceptar la declaración amorosa de Narbal y ante el reclamo de Telémaco declara que lo aceptó sólo por ser partícipe del juego organizado por Cupido; no puede confesar el amor al hijo de Ulises porque va contra el decoro. Al igual que los personajes femeninos, Irene y Fénix, se muestra preocupada por conservar su honor y no desea provocar la maledicencia en su contra. Su actitud contradictoria se advierte cuando se entera que Telémaco enamora a Calipso y le reclama la ofensa así: «Ingrato,/ engañoso, lisonjero./ ¿Cómo intentaste, traidor,/ con afectados requiebros/ burlarte de mi altivez,/ mis favores pretendiendo».[33]

En la obra se identifica la concepción según la cual las mujeres fingen honestidad y pudor, pero sólo piensan en el amor, la sensualidad, la coquetería y por eso pueden provocar la ira o la pasión de los hombres. Sin embargo, Ulises, auxiliado por Mentor, consciente y libre, aspira al sumo Bien y la felicidad, consigue huir de la isla y reemprende la búsqueda de su padre, es decir, acude a sus dos facultades fundamentales, entendimiento y voluntad, pues se trata de un ser integral.

## Conclusiones

En algunas obras dramáticas creadas durante el periodo colonial se refleja una ideología masculina, referente a que las mujeres representan un peligro porque su inclinación natural es hacia la maldad, la envidia, el odio, la ira, la intriga, la mentira y la sensualidad; por tanto, es necesario huir de su trato o bien resguardarlas en los conventos, como se plantea en *El pregonero de Dios y patriarca de los pobres*, ya que la alternativa que se propone para tranquilizar los ánimos de Irene y Fénix es que escuchen la palabra divina e ingresen a un convento. En el caso de la *Comedia nueva...*, la opción planteada es alejarse del personaje Calipso, abandonarla con su rencor en esa apartada isla; asimismo, los hombres deben considerar las potencias humanas, entendimiento y voluntad, que conducirán a los personajes masculinos, Ulises y Francisco, a tomar una decisión sensata y acorde con sus intereses. Como se puede apreciar, la visión es que las mujeres, en general, se dejan llevar por las pasiones, se impresionan con la apreciación sensorial y utilizan sólo una de sus potencias, la voluntad, sin considerar a la razón o al entendimiento.

### Bibliografía

ACEVEDO, Francisco de, *El pregonero de Dios y patriarca de los pobres*, México, Imprenta Universitaria, 1945.

ACEVEDO, Francisco de, «El pregonero de Dios y patriarca de los pobres», en *Teatro mexicano. Historia y dramaturgia. VIII La teatralidad criolla del siglo XVII*, estudio introductorio y notas de Humberto Maldonado, México, Conaculta, 1992.

AQUINO, Santo Tomás de, *Suma de teología*, I, parte I, edición dirigida por los Regentes de Estudios de las Provincias Dominicanas en España, presentación de Damián Byrne, 2ª ed., Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2006.

FRANCO, Jean, *Las conspiradoras. La representación de la mujer en México*, 1ª reimpr., México, El Colegio de México/ Fondo de Cultura Económica, 2004.

GÓMEZ REDONDO, Fernando, *El lenguaje literario. Teoría y práctica*, 5ª ed., Madrid, Edaf, 2006.

GONZALBO AIZPURU, Pilar, «La familia educadora en la Nueva España: un espacio para las contradicciones», en *Familia y educación en Iberoamérica*, Pilar Gonzalbo (coord.), México, El Colegio de México, 1999.

\_\_\_\_\_, *Educación y colonización en la Nueva España 1521-1821*, México, Universidad Pedagógica Nacional, 2001.

\_\_\_\_\_, *Las mujeres en la Nueva España. Educación y vida cotidiana*, México, El Colegio de México, 1987.

GUTIÉRREZ SÁENZ, *Introducción a la ética*, 14ª ed., México, Esfinge, 1989.

HOMERO, *Odisea*, 20ª ed., México, Austral, 1990.

HORTELANO, Antonio, *Moral de bolsillo*, Salamanca, Ediciones Sígueme, 1989.

KAYSER, Wolfgang, *Interpretación y análisis de la obra literaria*, 6ª reimpr., Madrid, Gredos, 1985.

LAGARDE DE LOS RÍOS, Marcela, *Los cautiverios de las mujeres. Madresposas, monjas, putas, presas y locas*, 4ª ed., México, UNAM, 2005.

MOREIRO, Julián, *Cómo leer textos literarios. El equipaje del lector*, 4ª ed., España, Edaf, 2004.

PIMENTEL, Luz Aurora, *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, 3ª ed., México, UNAM/ Siglo XXI, 2005.

TANCK DE ESTRADA, Dorothy, *La educación ilustrada 1786-1836*, 4ª reimpr., México, El Colegio de México, 2005.

*Teatro mexicano. Historia y dramaturgia. X Escenificaciones neoclásicas y populares (1797-1825)*, estudio introductorio y notas de Sergio López Mena, México, Conaculta, 1994.

*Teoría feminista: de la Ilustración a la globalización. De la Ilustración al segundo sexo*, Amorós Celia y Ana de Miguel (edit.), Madrid, Ediciones Minerva, 2005.

TUNÓN, Julia, *Mujeres en México. Recordando una historia*, 1ª reimpr., México, Conaculta/ INAH.1998.

VELA, Eusebio, «Comedia nueva de Si el amor excede al arte, ni amor ni arte a la prudencia», en *Teatro mexicano. Historia y dramaturgia. IX Dramaturgia novohispana del siglo XVIII*, estudio introductorio y notas de Germán Viveros Maldonado, México, Conaculta, 1993.

---

[1] Julián Moreiro, *Comentar textos literarios*, p. 15

[2] Antonio Hortelano, en *Moral de bolsillo*, asegura que ética y moral coinciden en cuanto al sentido, ya que sus raíces etimológicas (*ethos* del griego y *mos* del latín) significan lo mismo: «costumbre». Afirma que el hombre recibe una orientación para su comportamiento cotidiano a partir de la moral. (Antonio Hortelano, *Moral de bolsillo*, p. 17) Miguel Martínez Huerta, en *Ética con los clásicos*, explica que Heidegger remonta el origen de la ética a Platón, pero para algunos el padre de la ética fue Sócrates. Asimismo, a la raíz *ethos* Heidegger le reconoce el significado de lugar para habitar o carácter. De ahí que la ética se considere la disciplina filosófica que tiene por objeto el estudio del carácter y de las virtudes humanas. El término «moral» tiene su origen en Cicerón, quien llevó la ética de Grecia a Roma, donde se le designó a partir de las raíces *mos-moris*, que significan costumbre. Así, la diferencia entre ética y moral es que con «moral» se hace referencia a la vida moral del hombre, a su comportamiento, costumbres y virtudes; mientras que con el término ética, se designa la reflexión teórica sobre esta vida moral (Cfr. Miguel Martínez Huerta, *Ética con los clásicos*, pp. 14-15).

[3] Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva...*, p. 59.

[4] *Idem*, p. 63.

[5] Fernando Gómez Redondo, *El lenguaje literario*, p. 247.

[6] *Idem*, p. 251.

[7] *Passim*, p. 253-255.

[8] *Idem*, p. 262.

[9] *Teatro mexicano, historia y dramaturgia. La teatralidad criolla del siglo XVII*, estudio introductorio y notas de Humberto Maldonado, p. 16.

[10] Cayetano de Cabrera y Quintero, *Empeños de la casa de la sabiduría...*, p. 221.

[11] *Teatro mexicano, historia y dramaturgia. Escenificaciones neoclásicas y populares...*, estudio introductorio de Sergio López Mena, p. 14.

[12] Cfr. Julia Tuñón, *Mujeres en México*, pp. 65-66.

[13] Pilar Gonzalbo, *Educación y colonización en la Nueva España 1521-1821*, p. 115.

[14] Wolfgang Kayser, *Interpretación y análisis de la obra literaria*, p. 492.

[15] *Idem*, p. 493.

[16] Marcela Lagarde, *Los cautiverios de las mujeres...*, p. 229.

[17] Francisco de Acevedo, «El pregonero de Dios y patriarca de los pobres», en *Teatro mexicano...*, p. 137.

[18] *Idem*, p. 146.

[19] *Idem*, p. 156.

[20] *Idem*, p. 161.

[21] *Ibidem*.

[22] *Idem*, p. 123.

[23] *Idem*, p. 138.

[24] *Idem*, p. 147.

[25] *Ibidem*.

[26] Homero, *Odisea*, pp. 53-76.

[27] Eusebio Vela, "Comedia Nueva de Si el amor excede al arte, ni amor ni arte a la prudencia", en *Teatro mexicano...*, p. 75.

[28] *Idem*, p. 95.

[29] Santo Tomás de Aquino, en *La Suma de Teología*, afirma que «sólo en Dios el entendimiento es su esencia. En las demás criaturas intelectuales, el entendimiento es una potencia del que entiende» (cuestión 79, artículo 1). A partir de dicha afirmación se deduce que el entendimiento en el ser humano es una de las potencias o facultades fundamentales, pero no es su esencia. Ante la pregunta sobre si la razón es una potencia distinta del entendimiento, la respuesta tomista es que «el entendimiento y la razón en el hombre son una misma potencia» (cuestión 79, artículo 8). Por tanto, en el hombre la razón es una potencia, de modo que es posible afirmar que la esencia humana es la racionalidad, esto es, la capacidad humana de llegar al conocimiento de la verdad mediante el razonamiento; ya que Dios tiene como esencia el entendimiento, conoce las cosas con un entendimiento simple, es decir, sin necesidad de la deducción argumentativa. En cuanto a la voluntad, la otra facultad fundamental del ser humano, Santo Tomás de Aquino, expone que «es necesario que, así como el entendimiento asiente por necesidad a los primeros principios, así también es necesario que la voluntad se adhiera al fin último, que es la bienaventuranza» (cuestión 82, artículo 1). Sin embargo, la idea tomista no es que el hombre carezca de libertad, al contrario, se trata de que en el hombre haya libre albedrío porque «obra con juicio, puesto que, por su facultad cognoscitiva, juzga sobre lo que debe evitar o buscar. Como quiera que este juicio no proviene del instinto natural ante un caso concreto, sino de un análisis racional, se concluye que obra por un juicio libre, pudiendo decidirse por distintas cosas» (cuestión 83, artículo 1).

[30] Eusebio Vela, *op. cit.*, p. 97.

[31] *Idem*, p. 103.

[32] *Ibidem*.

[33] *Idem*, p. 92.