

Cambiantes imágenes de la mujer en el teatro de la América virreinal

JOSÉ JUAN ARROM

De los géneros literarios, tal vez sea el teatro el que más rápidamente acoge y con mayor fidelidad refleja las posturas que una sociedad asume y los ideales que postula en un determinado estado de su historia. Y sucede así porque el teatro es un arte social por excelencia. Un texto dramático no alcanza su cabal propósito hasta que se representa ante un público. Y ese público es, en definitiva, el que aprueba la imagen de la realidad captada por el autor, si esa imagen le parece fiel o deseable, o la rechaza, si la encuentra falsa o inconvincente. Por otra parte, el texto dramático es una interpretación y comentario de la realidad y no la realidad misma. Importa recordar que las posturas que refleja suelen formar parte de una problemática más amplia, y los ideales que postula generalmente quedan circunscritos a lo que el público estima teatralizable.

Siendo ese el caso, desearía poner de manifiesto las imágenes de la mujer que se han proyectado en el teatro de Hispanoamérica durante la época virreinal y destacar, en la medida de lo posible, la ideología que las sustenta y el estilo en que cobran forma. A ese efecto comenzaré la búsqueda a partir del momento en que puede hablarse de un público realmente hispanoamericano. Esto ocurre cuando aparece una generación que ya no se siente ni europea, ni africana o indígena sino americana, es decir, criolla. Y la primera generación criolla inicia su período de gestión, como he precisado en otra parte, hacia 1564.¹

Un autor representativo de esta generación fue el presbítero Fernán González de Esclava (1534-1600?). Llega joven a la Nueva España, y allí estudia, se ordena y se arraiga en tierra mexicana. Entre 1567 y 1600 escribe unas veintiocho obras teatrales, y en ellas refleja tan fielmente la sociedad de su tiempo que hoy constituyen una inapreciable fuente documental para el estudio de las costumbres, las corrientes ideológicas y aun el estado de la lengua que entonces se hablaba en la capital novohispana. Dos entremeses son las piezas que mejor se prestan a

nuestra búsqueda. En el primero la protagonista entra en escena renegando de una ley que prohibía lujos excesivos en el vestir. Airadamente pide al marido que la saque de México, que la lleve

. . . a la China
 porque allá no pasarán
 premáticas tan ahína.

El marido procura disuadirla, y sólo logra servir de blanco a esta andanada verbal:

¡Qué marido y qué señor!
 Maridillo de nonada,
 mirá quién es mi dolor
 para estar con él casada
 hija de conquistador.

Montando más en cólera le tira de las barbas y le da de golpes. Y con tan contundentes argumentos lo convence a que emprendan el viaje.

En el otro entremés la protagonista entra al escenario pidiendo a voces auxilio contra el marido que le está propinando una paliza. Intervienen otras mujeres. Y cuando el marido la deja, molida a palos, y sale de escena, entonces la apaleada se envalentona y a sus espaldas le grita:

Así, bellaco sin ser,
 necio de poco valor:
 miren quien, por mi dolor,
 vino a tener por mujer
 nieta de conquistador.

Continúa sus quejas y lamentos. Expresándose en un habla enriquecida con americanismos propios de México exclama:

¿No hay quién me traiga un mecate,
 presto, que ahorcarme quiero?
 Quiero echarme en un atengo.

Pero ni se cuelga con una sogá ni se tira a una laguna. Lo que sí sale a relucir es que el marido, viejo y celoso, se opone—y no sin causa—a las visitas que ella recibe de un joven pariente. Y que para calmar el mal genio del esposo, le prepara hechizos y toda clase de bebedizos.

Es obvio que las dos mujeres están vistas, en situaciones típicas del entremés, con propósito cómico e intención satírica: mujer zafia, marido aguantón: golpes; mujer joven, marido viejo: cuernos—y también golpes. Pero la caracterización va más allá de la escueta caricatura. Ahí quedan, nítidamente contrapuestas, dos imágenes de la criolla venida a menos: una, algo madura, “hija de un conquistador,” proporcionando los golpes, y la otra, más joven, “nieta de conquistador,” recibéndolos. Ambas situaciones revelan la actitud misogenista que prevalecía en el público. Aunque los maridos se merecen el desairado papel que se les asigna, son las mujeres las que aparecen como culpables de la infelicidad conyugal. En el primer caso, porque ella es vana y dominante; en el segundo, porque es

casquivana y supersticiosa. Señalo esta actitud en el siglo XVI porque, andando el tiempo, se invertirán los papeles.

La generación de González de Eslava era todavía renacentista. La próxima será manierista, y su período de predominio en América puede fijarse entre 1594 y 1623.² A esta generación pertenece, por consiguiente, el mexicano Juan Ruiz de Alarcón (1580?-1639). Cuatro llaves nos abren su mundo dramático: Alarcón era mexicano, manierista, jorobado y genial. Las tres primeras determinan su visión pero no alteran sus innatas cualidades de sagaz observador, esmerado escritor e insuperable creador de caracteres.³

Hechas estas aclaraciones, veamos las imágenes de la mujer en la que acaso sea su mejor comedia: *La verdad sospechosa*. Para la fecha en que Alarcón escribe, se había impuesto ya en el teatro español la fórmula de que la comedia terminara en matrimonio. Precisamente porque Alarcón es un forastero que estrena en Madrid, acepta en lo externo la fórmula y sutilmente la modifica por dentro: trascendiendo todo rasgo regional, evita localismos de acá o de allá y capta la esencia de lo universal. A esta feliz coyuntura se debe que las protagonistas, Jacinta y Lucrecia, sean personajes válidos tanto para España como para Hispanoamérica. A esta nueva luz nos percatamos de que hasta sus nombres se han escogido con un implícito propósito de universalidad: Jacinta lleva el de la flor que míticamente nace de la sangre del joven griego a quien Apolo mata accidentalmente al lanzar un disco; Lucrecia, el de la casta matrona romana que personifica el más alto grado de fidelidad conyugal. Esta comedia, además, es representativa del período artístico en que se crea. De ahí que Alarcón conciba la caracterización de las dos damas con el típico movimiento en espiral que les imprime un efecto de vigoroso dinamismo a la vez que expone los contornos de su carácter y la profundidad de sus sentimientos. Gracias a ese movimiento se observa que Jacinta, consciente de las fuertes presiones sociales de su clase, estaría dispuesta a casarse con D. García aunque su preferido es D. Juan. Igualmente, que tal boda, de llevarse a cabo, pudiera tener el funesto fin que presagia el mito tras su nombre. Gracias a ese mismo movimiento se percibe que Lucrecia, animosa, resuelta y de veras enamorada de D. García, es la joven que aspira a encontrar en el matrimonio la culminación de su existencia. Y la fidelidad que su nombre evoca permite vislumbrar que tal casamiento será venturoso.

Señalemos otra característica habitual en la visión manierista: la perspectiva que permite a los sentidos ver la realidad distinta de como es. Se recordará que con harta frecuencia se ha repetido que *La verdad sospechosa* tiene un propósito moralizador, y que el desenlace representa el castigo de la mentira. Y me pregunto yo, ¿puede ser castigo que en esta alegre comedia de errores se obligue al confundido D. García a que se case con Lucrecia cuando ésta, además de ser la más hermosa y rica de las dos, es la que de veras lo quiere? Una atenta lectura del texto revelará que Alarcón no se propuso sermonear a nadie, sino entretener y divertir a su público. Entretenerlo con un argumento que se vuelve sobre su eje de modo que el presunto castigo se torna en los felices casamientos que exigía el desenlace de la comedia. Divertirlo invitándolo a que descubra la ironía que postula en el título, es decir, que la obra en sí—y por ende la literatura—es la que viene a resultar una verdad sospechosa. Y dándole vida en las tablas a dos mujeres que encarnan, cada una a su manera, auténticos sentimientos

de lo eterno femenino. Las imágenes de Jacinta y de Lucrecia son, por tanto, figuras cuidadosamente fijadas para su tiempo y para siempre. Que sean, por añadidura, dos jóvenes que ven en el matrimonio el medio más propicio para alcanzar la felicidad, es parte de las convenciones teatrales y de la ideología de la época.

Pasemos a examinar las principales imágenes femeninas que aparecen durante el período barroco. Al decir barroco, a lo mejor alguien en seguida pensará: "Ahora viene Sor Juana." Pues no, todavía no. El largo predominio del barroco duró en nuestra América tres generaciones. Podemos hablar, por consiguiente, de tres etapas: de alborada, apogeo y ocaso, o sea, barroco temprano, pleno y tardío.

De la primera generación barroca no hubiera podido mencionarse ni un solo autor teatral hasta hace pocos años. Hoy puedo indicar por lo menos tres.⁴ Y de ellos escojo al más sobresaliente: el jesuita mexicano Matías de Bocanegra (1612-1668). Bocanegra era conocido por su *Canción a la vista de un desengaño*, poema imitadísimo durante los siglos XVII y XVIII. Pero de su obra dramática se había perdido todo rastro. En 1953 di a conocer la existencia de su *Comedia de San Francisco de Borja*, y en 1976 ha comenzado a circular una moderna edición del recobrado texto.⁵ Es obra que merece conocerse. No es exagerado declarar que la primera jornada, que puede desglosarse como unidad independiente, de ningún modo es inferior a la comedia que Calderón escribió sobre el mismo tema,⁶ y que las décimas del soliloquio en que culmina esa jornada no desmerecen al compararse con las del justamente famoso soliloquio de Segismundo en *La vida es sueño*. Pero lo que me incumbe en esta ocasión no es destacar sus méritos, sino manifestar las imágenes femeninas que en ella se proyectan. A ese efecto puntualicemos que el asunto de esta jornada es, igual que el de la *Canción*, el desengaño. Desengaño de un religioso, ante la impensada muerte de un pajarillo, en el poema; desengaño de Francisco de Borja, Gran Duque de Gandía, ante la inesperada muerte de la emperatriz Isabel, esposa de Carlos V, en la comedia. Podemos descartar las figuras femeninas secundarias, pues quedan reducidas a compendios convencionales del papel simbólico que representan: la Hermosura, la Vanidad y la Virtud. Es la imagen de la Emperatriz la que domina toda la jornada, primero presagiando su desdichado fin, luego como causa directa del desengaño del Duque, y después como objeto de las meditaciones que lo conducen a ingresar en la orden jesuítica y alcanzar la santidad. Esa imagen aparece al principio como emblema de la perfecta esposa, cuyo destino la dota de juventud, felicidad, belleza, fortuna y poder. Vulnerada súbitamente por el ala helada de la muerte, se torna en dolorosa evidencia de la transitoriedad de la hermosura, la fugacidad del deleite, la fragilidad de la vida y la certidumbre de la muerte. Son los temas obsesivos de aquel período. La imagen de la mujer queda transformada en símbolo de las ideas filosóficas prevalentes en el barroco.⁷

Si el arribo de este estilo es patente en la obra de Bocanegra, la llegada a la etapa cenital se confirma en la de Sor Juana Inés de la Cruz (1648-1695). Con Sor Juana las letras americanas de su tiempo alcanzan la plenitud tanto en la prosa epistolar y testimonial como en la poesía lírica y la dramática. Además, en la trayectoria de este recuento es la primera vez que las mujeres son miradas por una mujer. Importa observar las consecuencias de ese cambio de punto de vista. En el caso de Bocanegra, el meditabundo sacerdote exterioriza sus cavila-

ciones mediante la imagen de la joven emperatriz cuyo hado adverso prolifera en símbolos. Sor Juana, en total contraste, interioriza sus experiencias e introspectivamente las desdobra en las imágenes de las dos protagonistas de *Los empeños de una casa*. Ciertamente es que ella también ha padecido desengaños. Pero en la comedia los cubre con un humorismo vivaz y chispeante, no exento de lo irónico, lo paródico y hasta lo grotesco. ¿No le han perdido sus amistades palaciegas una comedia? Pues una deliciosa comedia de enredos tendrán. Como escribe para un público acostumbrado a captar alusiones al vuelo, desde el título mismo da a entender el modelo que imita y el propósito que la anima a parodiarlo: Calderón titula a una de sus obras *Los empeños de un acaso*; Sor Juana, cambiando apenas un fonema, convierte lo abstracto en concreto y titula a la suya *Los empeños de una casa*. E inmediatamente pasa a desarrollar, en escenas muy movidas, la imagen de dos muchachas casaderas de la clase pudiente: Ana y Leonor.

Destaquemos que Sor Juana las crea con girones de su propio ser. Jugando de nuevo con sonidos y conceptos, da a entender que Ana es Ju-Ana, es decir, ella misma eliminando parte de su primer nombre de pila. Y es precisamente Ana la que en la comedia teje y desteje los lances, llevando en sus manos inquietas los hilos de la trama. Ella se halla constantemente en el centro de la acción, dirigiendo la intriga urdida por su hermano D. Pedro y planeando los movimientos de cada una de las piezas que intervienen en aquel complicado ajedrez amoroso. Como he señalado en otra ocasión,⁸ sin exponerse a perder a D. Juan, fiel alfil que la sirve, pretende dar jaque mate a D. Carlos, el galán de Leonor. Y no lo hace por casquivana. Si intenta, como ella misma declara:

sin rendirme yo
obligarlo a que se rinda,

lo hace por romper el tedio que le causa la devoción simplona de D. Juan. Ella misma se lo explica a Celia:

Tras mí, como sabes, vino
amante y fino don Juan
quitándose de galán
lo que se añade de fino,
sin dejar a qué aspirar
a la ley del albedrío,
porque si es ya tan mío,
¿qué tengo que desear?

En cambio que D. Carlos es

Más galán, y aunque no fuera,
tiene de más galán el ser ajeno.

Ahora bien, las travesuras de doña Ana no se salen de los límites prescritos por la celosa vigilancia de su creadora. Y cuando la trama vuelve, cerrando el círculo, al punto de partida, Ana se siente gustosa en dar la mano a D. Juan. Y no se queja. Sabe que jugó fuerte y no perdió nada. Había sorteado felizmente los azares del tablero. Pero hay algo más. En Ana tenemos a una mujer que,

si en efecto se atiene a la única alternativa posible dentro de la fórmula teatral, no resulta juguete del hombre sino que, a la inversa, ella es quien juega con su ingenuo galán. Y si bien en la vida real hubo mujeres, independientes y fuertes, que no se ajustaron a la ideología imperante—la Monja Alférez, la Quintrala, por ejemplo—en el lugar y ocasión en que se estrenó la comedia es a lo más que pudo atreverse el ingenio, igualmente travieso, de la autora.

Veamos ahora a Leonor. Continuando la tendencia a divertirse combinando sonidos y sentidos, al suprimir la primera sílaba del nombre, éste queda en Leonor. Pero lo que Sor Juana habrá de exaltar no es el honor calderoniano, el de las frías y sangrientas venganzas, sino el honor cotidiano, el que no se empaña porque Leonor huya de su casa a encontrarse con el hombre a quien ama y de quien es amada. La armazón autobiográfica que sustenta el carácter de Leonor se percibe aún más claramente cuando se pinta a sí misma de este modo:

Inclineme a los estudios
desde mis primeros años,
con tan ardientes desvelos,
con tan ansiosos cuidados
que reduje a tiempo breve
fatigas de mucho espacio.

Era de mi patria toda
el objeto venerado
de aquellas adoraciones
que forma el común aplauso.
Y como lo que decía,
fuese bueno o fuese malo,
ni el rostro lo deslucía
ni los desairaba el garbo,
llegó la superstición
popular a empeño tanto,
que ya adoraban deidad
al ídolo que formaron.

Elementos autobiográficos que vistos desde fuera hacen decir al gracioso:

pobrecita
de Leonor, cuyo caudal
son cuatro bachillerías.

Subrayemos que a Leonor no se le ridiculiza por su inteligencia y sus estudios. Todo lo contrario: goza de general admiración tanto por su hermosura como por su saber. Es el comentario en boca del gracioso el que nos viene a revelar la causa del desengaño que llevó a Sor Juana a profesar en una orden religiosa: Sor Juana no era ni rica ni noble y, según ha venido a saberse, ni hija legítima.⁹ El hombre a quien ella quiso no fue capaz de salvar el triple prejuicio de una ideología que resultaba, en definitiva, egoísta, rancia e injusta. En tales circunstancias, al no poder escoger casamiento, la única alternativa que le quedaba era

el convento. Pero a Leonor, haciéndola más afortunada en amores, le concedió optar por el matrimonio. Leonor es, por consiguiente, la mujer que Juana de Asbaje hubiera deseado ser.

Al pasar a la tercera generación barroca, pasamos también de la plenitud al ocaso. Y en el ocaso, penumbra. Representativo de aquella etapa es Pedro de Peralta Barnuevo (1664-1743), médico, matemático, astrónomo, jurista, ingeniero, teólogo, historiador, políglota, varias veces rector de la Universidad de San Marcos y, además, autor dramático. Fue un verdadero pozo de erudición. Sólo que las luces del atardecer no penetraban ya en las profundidades de aquella mina de conocimientos. Escribe Peralta en momentos en que la tramoya había expulsado del teatro a la poesía. Sus comedias son un alarde de maquinaria: telones, rompimientos, columnas, tronos, bosques umbríos, peñas que se abren, dioses que vuelan por el espacio, terremotos. . . . Y las damas que aparecen en el escenario pasan a ser parte de la tramoya: se mueven como títeres tirados por las cuerdas con que las maneja el autor. Ahora bien, Peralta Barnuevo no logra esconder del todo su gracia limeña y sus dotes de observador. No diré que ocurra muchas veces, pero sí de vez en cuando. Por ejemplo, en un fin de fiesta en el cual imita, trasladándolas a un contexto peruano, escenas del tercer acto de *Les femmes savantes* de Molière.

Como es de esperarse, en dicha pieza se satiriza una tertulia de damas sabihondas. Al comenzar se les ve extremando aspavientos y alabanzas del soneto que ha escrito uno de los contertulios. Luego se enfrascan con los demás concurrentes de la docta academia en conversaciones en las que hacen derroche de silogismos y latines frecuentes en las disputas escolásticas de la época. De pronto llega a la tertulia un joven que de golpe y porrazo se dirige a Laura en estos términos:

- Don Terencio. China linda, aquí me tienes.
 Doña Laura. Don Terencio, bienvenido;
 pero aquese estilo; advierta
 que es inmodico y profano.
 Doña Eufrasia. Y de vulgar cantilena.
 Don Terencio. Basta, niña, que te vas
 haciendo culta y discreta,
 y yo no quiero latines,
 que sólo mi gusto aprecia
 una hermosura en romance
 que el donaire se le entienda.

Podemos dar por sentado que estas escenas caricaturizan reuniones que ocurrirían en algunos círculos sociales de la Lima virreinal. Destaquemos, empero, que la sátira no se enfila al saber, sino a la pedantería. Y como la pedantería no tiene sexo, Peralta Barnuevo se burla tanto de los unos como de las otras, y hasta quizá más de ellos que de ellas. De todos modos, el circunspecto rector de San Marcos demuestra que tuvo suficiente agudeza para ridiculizar la jerga académica de su clase y su tiempo. Y que en las reuniones literarias de la época no faltó la presencia de damas no menos pedantes que sus contertulios masculinos.

Asiduo asistente a la academia del virrey Castell-dos-Rius a la que también

concurría Peralta Barnuevo fue Jerónimo de Monforte y Vera (fl. 1695-1725). Precisamente en el palacio virreinal estrenó un sainete, *El amor duende*, pieza con la cual hacen su entrada en el escenario hispanoamericano las célebres tapadas limeñas. Si las tapadas han sido motivo de risueñas tradiciones, animados cuadros de costumbres y hasta de las finas estampas del acuarelista Pancho Fierro, lo que interesa a nuestro propósito es destacar las libertades de que disfrutaban bajo la discreta protección del manto. Era como si al salir de incógnito les fuera lícito lo que de otro modo se les hubiera tildado de atrevimientos incompatibles con su buen nombre. Es precisamente lo que se desprende del siguiente diálogo:

- Tapada 1ª. Si hay en palacio comedia
para celebrar del Rey
la jura, yo no la pierdo.
- Tapada 2ª. ¿Cómo se puede perder
comedia, y de la familia?
Que aunque yo no tenga quien
me dé entrada, ¿para cuándo
el gran privilegio es
de las licencias del manto
y porfías de mujer?

Las "licencias del manto" en este caso les permiten ir solas a la comedia, dejarse galantear de dos chapetones y recibir los obsequios que éstos les ofrecen. Que por intervención del Amor duende el lance termine en desengaño y que, pasando de lo real a lo simbólico, el travieso duendecillo trueque el oro en carbón y a una de ellas la convierta en negrita bozal, viene a ser como una parodia de las mismas preocupaciones que se externalizaron en la comedia de Bocanegra.

Hacia 1714 comienza a imponerse un nuevo estilo: el rococó. Con su llegada se descarta lo grave y ceremonioso del barroco en busca de formas más alegres y ligeras, se sustituyen los colores densos por otros más luminosos y se crea un ambiente de gracia, agudeza, galantería y hasta frivolidad. El mejor ejemplo de las nuevas tendencias es, en el teatro, *El príncipe jardinero y fingido Cloridano*, comedia del habanero Santiago de Pita (?-1755).

Aunque la acción se finge en una remota e imaginaria Grecia, esa Grecia es, desde luego, la isla de Cuba. Teniendo en cuenta el período y la verdadera localización de la obra, no es de extrañar que los bosques umbríos de Peralta se tornen en un jardín inundado de luz, y los tronos y columnas se desplacen por claveles y azucenas. Ni tampoco que la protagonista se llame Aurora y su sirvienta Flora. Vistas superficialmente, ambas representan los arquetipos de dama y criada. Pero observadas con mirada escrutadora, sus imágenes revelan matices que les confieren mayor realidad. Aurora, descrita como "gallarda y airosa" es una típica belleza cubana. Pero más que su belleza lo que aquí nos interesa es su carácter impetuoso e independiente. Su comportamiento, liberando a Cloridano de la prisión y fugándose con él, tiene algo en común con los conocidos arrestos amorosos de la Avellaneda. Y el soliloquio de la jornada primera, en el cual confiesa a las flores su pasión por el fingido jardinero, recuerda al personaje femenino que la Avellaneda creó en su comedia *La hija de las flores*. Señalo estas coincidencias porque la imagen que Santiago de Pita proyecta de Aurora es casi

como una acuarela que prefigura el retrato de la enérgica escritora camagüeyana.¹⁰ La realidad y la ficción una vez más van de la mano. Y en cuanto a Flora, compañera más que criada de la protagonista, locuaz, atrevida y muy consciente de sus atractivos femeninos, en cierto modo también anticipa el correspondiente personaje popular que luego aparecerá en el llamado teatro bufo.¹¹ Despojada de la retórica teatral de su época, hay que verla contoneándose—"paseándose" indica la discreta acotación—y dirigiéndose al público con picante desparpajo:

En aquesta ocasión
me hace amor tantas cosquillas,
que con pocas pretensiones
me daré por bien servida,
y plegue a Dios no le ruegue,
aunque le pese a mi honrilla.

Sería demasiado pedirle a Pita que llevase más adelante la caracterización de Flora. El teatro de principios del siglo XVIII no admitía aún personajes que, si existían en la realidad, no aparecerán en las tablas hasta siglos más tarde, con el arribo del naturalismo.

Continuando la trayectoria de este recuento, el rococó duró sólo una generación. Desde 1734 hasta concluidas ya las guerras de independencia predomina el neoclasicismo. De ese largo período han quedado tragedias y traducciones de tragedias. Son frías, rígidas, declamatorias. Y para ver las imágenes de las protagonistas, basta con visitar los museos: allí se les hallará, representadas en mármol o pintadas en lienzos de heroicas dimensiones, como tropel de damas griegas y romanas. A las americanas de verdad hay que buscarlas, de nuevo, en entremeses, sainetes y otras piezas breves.

De la Argentina es el sainete *El amor de la estanciera*. En un ambiente campestre, rico en elementos folclóricos y dialogado en habla gauchesca, cobran forma dos personajes femeninos: Chepa, la estancierita casadera, y Pancha, la madre. Se introduce así una figura que hasta entonces había faltado en el teatro hispanoamericano: la madre. Esta no está vista, empero, como la mujer cuya bondad, cordura y altruismo le confieren un papel preponderante en el centro del hogar. A ese modelo, que exalta la superioridad espiritual de la mujer, y que se dice tiene amplia vigencia en la sociedad hispanoamericana, se le ha llamado, en oposición al *machismo*, *marianismo*.¹² Pancha no se ajusta en nada a este modelo. Ella vería con gusto que la hija se casara con el mercachifle portugués que la pretende, mientras que el padre apoya el matrimonio con un criollo trabajador y responsable. En los dimes y diretes entre los esposos, el marido califica a Pancha de "vieja respondona" y ella, multiplicando el insulto, lo llama "viejo chocho, marrulero" y "sonso." Lo más que puede afirmarse es que Pancha no es la que sale peor parada de esta escaramuza verbal.

En cuanto a la joven estanciera, aunque deslumbrada al principio por las fanfarronadas del portugués, reconoce luego los méritos de su paisano y lo acepta por marido. Si bien el ideal sigue siendo el matrimonio, ella es la que elige, y con evidente pragmatismo escoge al que le parece mejor compañero para mantener la estabilidad del futuro hogar.

Yendo de un extremo al otro de Hispanoamérica, de México es la petipieza

Los remendones, de José Agustín de Castro (1730-1814). Sobre un fondo urbano, de andrajos y miseria, se perfilan Pepa la Poblana, Tules la Mexicana y sus respectivos consortes, los dos remendones. La obra se aleja de los regocijados sainetes de antaño para trazar un ácido boceto de la cultura de la pobreza. Y esta vez claramente son los maridos los culpables de las desavenencias conyugales: ellos los que se ausentan del hogar, los que nada contribuyen a su sostenimiento y los que pretenden elevar su rastrero estado con alusiones a la alcurnia de sus antepasados. Así la gracia se torna amarga, la ironía insulto y el diálogo desafío. La impresión que nos deja es la de un aguafuerte de Goya. Sirva de ejemplo el siguiente trozo en que Tules ridiculiza las ínfulas aristocráticas de su marido:

Gervasio. Don y muy don, y cuidado
como sobre el don se alterque,
que yo sé que soy muy don
y lo tuvo mi ascendencia.

Tules. Que usted tiene don, no hay duda,
pero por atrás, y es prueba
el que le conocen todos
por el remen-don.

La situación, totalmente opuesta a la de los entremeses de González de Eslava, no podía ser más hostil a los valores tradicionales que sustentaban la ya tambaleante ideología colonial. La época llegaba rápidamente, y por todos los caminos, a su fin.

A su fin llega también este rápido repaso de las imágenes de la mujer que se han proyectado en el teatro de la América virreinal. Aunque esas imágenes son las usuales, de damas y criadas en las comedias, y de mujeres, de clase más baja, en los entremeses y sainetes, con el transcurso de los años se observa una creciente aceptación de algunos de los derechos femeninos: el derecho a la educación, el derecho a elegir libremente a su compañero, el derecho a no ser siempre la culpada de las desventuras matrimoniales. Aunque el progreso fue lento, progreso hubo. Y ese progreso, continuando irreversiblemente hasta nuestros días, ha resultado en los triunfos que la mujer está hoy logrando en su justa demanda de plena igualdad como ser humano.

Notas

1. En mi *Esquema generacional de las letras hispanoamericanas*, 2da. ed. (Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1977), pp. 42-52 y en el estudio "Criollo: definición y matices de un concepto," en mi *Certidumbre de América*, 2da. ed. (Madrid: Editorial Gredos, 1971), pp. 11-26.

2. Sobre éste y los subsiguientes estilos, así como la datación de sus respectivos períodos de predominio en América, puede consultarse la citada edición del *Esquema generacional*.

3. Se hallará una argumentación más amplia sobre el mexicanismo de Alarcón en mi *Historia del teatro hispanoamericano (época colonial)* (México: Ediciones De Andrea, 1967), pp. 50-52 y en el mencionado *Esquema*, pp. 59-63.

4. *Esquema*, pp. 65-72.

5. En *Tres piezas teatrales del virreinato*. Edición y prólogos de José Rojas Garcidueñas y José Juan Arrom (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1976), pp. 221-379.

6. Cabe agregar que no hubo imitación por parte de Bocanegra de la obra de Calderón. La comedia de Bocanegra se imprimió en México en 1641; la de Calderón, titulada *El Gran Duque de Gandía*, se estrenó, treinta años después, en 1671. Interesante coincidencia es que la obra de Calderón se haya desconocido por tres siglos. El inédito manuscrito se descubrió

en 1958 y se publicó en 1963. Véase *El Gran Duque de Gandía, comedia de don Pedro Calderón de la Barca, publiée d'après le manuscrit de Mladá Vozice, avec une introduction, des notes et un glossaire par Václav Černý . . .* (Praga: Academia Checoslovaca de Ciencias, 1963). Hay edición popular—Madrid: Ediciones Guadarrama, 1969.

7. Se hallará la correspondencia pictórica de esta ideología en los lienzos de Juan de Valdés Leal (1622-1690). Me refiero especialmente a los titulados "Vanitas," en el Wadsworth Atheneum, en Hartford, Connecticut, y "Postrimerías," en la Capilla del Hospital de la Santa Caridad, en Sevilla.

8. En la citada edición de *Historia del teatro hispanoamericano*, p. 84.

9. La documentación sobre este aspecto de la biografía de Sor Juana se hallará en la citada *Historia del teatro hispanoamericano*, p. 88.

10. Me refiero al pintado por Madrazo, cuyo original se halla en el Museo Lázaro Galdiano, de Madrid.

11. En cuanto al teatro bufo véase mi *Historia de la literatura dramática cubana* (New Haven: Yale University Press, 1944), especialmente pp. 70-74 y 89-90.

12. Véase Evelyn P. Stevens, "Marianismo: The Other Face of Machismo in Latin America," en Anna Pescatello, ed., *Female and Male in Latin America, Essays* (Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1973), pp. 87-101.