

EL TEATRO PROFANO DE SOR JUANA

Dentro del conjunto de la obra literaria de Sor Juana Inés de la Cruz, el teatro representa un capítulo de no escasa importancia. Pedro Henríquez Ureña afirmó que, en la apreciación de los versos de Sor Juana, se olvida siempre que la mayor parte de su obra es de carácter dramático, aunque sus méritos sean de orden lírico.¹ Al formular este juicio, tenía seguramente en cuenta los *villancicos*, además del teatro propiamente dicho de la monja. Pero Henríquez Ureña no estaba equivocado cuando insistía, a propósito también de la parte dramática de los escritos de Sor Juana, sobre su alto valor lírico.

Aunque relativamente extenso, el teatro de Sor Juana puede parecer de escaso relieve, si lo comparamos con la extraordinaria fecundidad de tantos autores españoles del Siglo de Oro; sin embargo, debe ser considerado dentro del ámbito de la obra total de la monja y, especialmente, dentro del ambiente en que se manifiesta.

Sorprende, por consiguiente, el número limitado de estudios que se han dedicado hasta ahora a ese aspecto de la obra de Sor Juana; por otro lado, tales estudios suelen resultar, muy a menudo, contradictorios en sus respectivas conclusiones. Sólo en época reciente se ha empezado a prestar atención al teatro de Sor Juana.² Durante mucho tiempo el libro de Chávez fue el único que, con relativa propiedad de juicio, estudiaba con atención también esta parte de la actividad literaria de Sor Juana. Muchos habían sido, en efecto, los críticos que sólo hacían una rápida alusión a su teatro, sin emprender nunca un examen serio de las obras dramáticas, y —lo que es aún peor— confundiendo a menudo títulos y obras, y haciendo citas

¹ P. HENRÍQUEZ UREÑA, "El teatro de la América Española en la época colonial", en *Obra crítica*, México, 1960, p. 715.

² Entre otros estudios, cf. L. K. DELANO, "La influencia de Lope de Vega en Sor Juana Inés de la Cruz", *Hispania*, II, 1930; A. MAGAÑA ESQUIVEL, "La obra dramática de Sor Juana", *Revista Mexicana de Cultura*, nº 243, 25 nov. 1951; A. ARROYO, *Razón y pasión de Sor Juana*, México, 1952; A. TORRES-RIOSECO, "Tres dramaturgos mexicanos del periodo colonial", en *Ensayos sobre literatura iberoamericana*, Berkeley, 1953.

de segunda mano. Todo lo cual dio lugar a juicios equivocados, cuando no a fantásticas multiplicaciones de piezas, que en realidad ni siquiera existen.³

Tal vez pueda darse una explicación a este estado de cosas —aunque no sea, ciertamente, una justificación: de la poesía de Sor Juana se habían hecho varias ediciones, aunque incompletas y parciales, desde siglos atrás, mientras que el teatro ha interesado siempre menos y, por mucho tiempo, ha sido dejado a un lado, salvo pocas y recientes excepciones.⁴ Para estudiarlo, por consiguiente, hacía falta acudir a las viejas ediciones —a las que Alfonso Méndez Plancarte califica “de apeñuscado texto, heridos tipos y enmarañadas grafías”—,⁵ a menudo inaccesibles o de difícil y complicada consulta en las bibliotecas. Además la poesía ha tenido siempre más fácil curso que el teatro, porque en ella los comentaristas encontraban vivo el interés del “caso Sor Juana”.

Su obra dramática consta, como bien se sabe, de dos comedias —*Los empeños de una casa* y *Amor es más laberinto*—, que constituyen su teatro profano, y de tres autos sacramentales —*El Divino Narciso*, *El Mártir del Sacramento* y *El cetro de José*—, que forman su teatro religioso. A ello hay que añadir, además, las *loas* y los *sainetes*, que suelen ser complemento de las comedias y los autos, y que representan una parte también importante de su teatro.

Dejaremos a un lado, por lo que se refiere al teatro profano

³ A. MÉNDEZ PLANCARTE ha denunciado duramente esa situación en el “Estudio liminar” de las *Obras completas* de Sor Juana, México, t. III, 1955, pp. vii-x.

⁴ *El Divino Narciso* fue reeditado en la Biblioteca de Autores Mexicanos Antiguos, México, 1924; *Los empeños de una casa* aparecieron nuevamente en el t. 49 de la Biblioteca de Autores Españoles, volumen segundo de *Dramáticos posteriores a Lope de Vega*; el teatro de Sor Juana figura también en el tomo *Poesía y teatro* editado en Madrid, 1946; los “Sainetes” de *Los empeños de una casa* fueron reeditados por F. Monterde, México, 1945. Toda la obra dramática de Sor Juana debe ahora consultarse en la edición crítica de sus *Obras completas*, t. III - *Autos y loas* (al cuidado de A. Méndez Plancarte), y IV - *Comedias, sainetes y prosas* (a cargo de A. G. Salceda), México, 1955 y 1957 respectivamente.

⁵ Cf. A. MÉNDEZ PLANCARTE, “Estudio liminar” en su edición de las *Obras completas*, t. III, p. viii.

—que es el que ahora nos interesa—, los problemas de datación, ya estudiados por A. Méndez Plancarte y A. G. Salceda, así como los relativos a las fechas de representación,⁶ para poder entrar directamente en el examen de las dos comedias.

Sor Juana declara que había compuesto ambas obras por encargo, al igual que el resto de su producción dramática, lo cual permite explicar, en más de un caso, ciertos puntos débiles, que aparecen cuando la inspiración la abandona. Pero cuando Sor Juana “siente” el asunto sobre el que organiza su teatro, la obra se transforma en algo vivo y valedero. Tal es el caso, particularmente, de *El Divino Narciso*, entre los autos sacramentales, y de *Los empeños de una casa*, entre las comedias.

Refiriéndose al teatro profano de Sor Juana, afirma Salceda que las dos comedias no son más que dos capítulos de ese tratado de amor que la monja había ido desarrollando a través de toda su obra, simples pretextos para poder continuar su labor como “filósofa del amor”.⁷ Indudablemente que no es esto lo que hace más o menos interesante su obra dramática, sino el hecho de que esa producción nos introduce —como documento único— en el espíritu más genuino del teatro barroco de la colonia. El filosofar de Sor Juana en torno al amor no presenta, en realidad, excesivo interés ni originalidad particular. Los expresados por la monja son, en efecto, conceptos gastados, tópicos usuales en la disputa de amor, insuficientes para otorgar verdadero valor a una obra dramática. Y más aún si consideramos que en *Amor es más laberinto*, la parte dedicada a ese tema o, mejor dicho, a los acostumbrados “galanteos de palacio”, no pertenece siquiera a Sor Juana.

El principal interés de *Los empeños de una casa* —la obra de más valor dentro del teatro profano de Sor Juana— radica sobre todo en el hecho de que con ella nos ha llegado íntegra la complicada gama de partes de que se componía una representación teatral en la colonia, y toda ella de mano de la propia monja. El argumento de la comedia no ofrece excesiva origi-

⁶ Cf. *Obras completas*, estudios introductorios de los ts. III y IV; y G. BELLINI, *L'opera letteraria di Sor Juana I. de la Cruz*, Milano, 1964; pp. 115 ss.

⁷ A. G. SALCEDA, “Introducción” a las *Obras completas*; IV, p. xxii.

nalidad, y puede clasificarse dentro del grupo abundantísimo de comedias de enredo o de capa y espada al estilo de Lope. La crítica ha mencionado, a propósito de esta comedia, varios nombres de autores y de obras particulares, en un intento fallido por descubrir sus fuentes.⁸ Lo evidente es que existe una relación genérica de Sor Juana, en cuanto autora de *Los empeños de una casa*, con el teatro de Lope de Vega, tanto por la soltura del estilo, cuanto por la disposición orgánica de la comedia. Pero, en cambio, resulta difícil relacionarla —por lo que al argumento mismo se refiere— con una comedia determinada, ya que, en sus líneas más genéricas, admite más de una dependencia y, precisamente por ello, ninguna precisa y enteramente concreta. La misma difusión del teatro en la Nueva España favorecía el conocimiento de muchos temas y autores, aunque el dominio de Lope de Vega se impone claramente en Sor Juana como autora dramática.

La multiplicidad de los casos que se desarrollan en *Los empeños de una casa*, donde básicamente se trata del amor recíproco entre don Carlos y doña Leonor, es extraordinariamente abundante. Las intrigas, el rapto de Leonor, la intervención de doña Ana —enamorada de don Carlos—, la de don Pedro y otros muchos personajes, proporcionan una idea de cómo Sor Juana había penetrado en el espíritu del teatro lo-pesco. Nada excepcional, pues, en el enredo; lo que importa en esta comedia es la manera, la gracia y la sensibilidad con que se presenta la trama, el hábil juego de situaciones, la adecuada caracterización de los personajes. Si Sor Juana compuso esta comedia con el fin primordial de entretener, es evidente que logró perfectamente su propósito, y su validez en tal sentido subsiste todavía, aunque para nuestro gusto actual la comedia resulta algo sencilla psicológicamente, y presenta varias incongruencias.

El primer acto —tras la loa introductoria sobre el palaciego tema de cuál puede ser la mayor felicidad y a quién se le debe atribuir una vez conseguida— nos presenta a todos los prota-

⁸ Cf. F. MONTERDE, *Cultura mexicana. Aspectos literarios*, México, 1946; W. KNAPP JONES, *Breve historia del teatro latinoamericano*, México, 1956; A. MAGAÑA ESQUIVEL y R. S. LAMB, *Breve historia del teatro mexicano*, México, 1958.—Cf. además mi estudio citado, pp. 118 ss.

gonistas del drama, cuya caracterización se va perfilando, naturalmente, durante los actos sucesivos. Sin embargo, el primero es el más interesante y el mejor construido. La figura de Leonor adquiere toda la dimensión que requiere su papel de mujer infeliz, vedada para el hombre amado, trastornada por el curso de los acontecimientos —de los que no puede darse cuenta exacta— y arrastrada a un mundo que desconoce. Criatura angustiada, con mesurados rasgos prerrománticos, bella e inteligente, es desgraciada porque siempre belleza e inteligencia, según entiende Sor Juana, producen dolor. Durante su coloquio con doña Ana, a la que narra su propia vida sin saber que tiene en ella una temible rival, se manifiestan claramente diversas notas autobiográficas de la monja, no tanto por lo que se refiere al amor —puesto que no de otra cosa podía tratar Leonor en el drama— sino más bien por lo que respecta a su condición de mujer bella, inteligente y desventurada, cubierta por una fama a la que tiene terror y que es manantial de su infelicidad:

Entre estos aplausos yo,
con la atención zozobrando
entre tanta muchedumbre,
sin hallar seguro blanco,
no acertaba a amar a alguno,
viéndome amada de tantos.⁹

En el largo parlamento de Leonor, de encendido lirismo, sobre todo en la primera parte relativa a su vida, podemos advertir numerosas alusiones personales de Sor Juana; así, por ejemplo, en la consideración de las penas que, manifiestas, encuentran algún alivio (vv. 259-270), y en la de la nobleza que, aun siendo "joya de precio tan alto, / es alhaja que en un triste / sólo sirve de embarazo" (vv. 277-279). Por todos estos motivos, la figura de Leonor es la que Sor Juana comprende mejor; por ello mismo es la más lograda de la comedia, precisamente porque en ella vierte la monja gran parte de sí misma, participando directamente en el drama de infelicidad que describe.

⁹ Los empeños de una casa, en la edición citada de las *Obras completas*, t. IV, vv. 359-364.

Cierto que en la figura de Leonor existen también limitaciones, sobre todo en lo que concierne a la larga relación que hace a doña Ana, prolija en la descripción del amado, en quien Chávez ha querido ver el retrato de un posible amor de la monja,¹⁰ interpretación ésta que queda desmentida por la seriedad y la religiosidad comprobadas de Sor Juana. Mas no podemos dejar de advertir que cuanto más viva y real nos parece la figura de Leonor, tanto más desdibujadas e inferiores resultan las de los restantes personajes. Por ello, no creo aceptables las reservas expresadas en torno a esta figura femenina por Hildburg Schilling, quien afirma que Leonor no presenta originalidad alguna, y que es una simple dama del teatro español de escaso carácter personal, tanto que su mismo enamorado la confunde con frecuencia, de manera que "casi sólo sirve de instrumento que justifique la trama".¹¹ Muy por lo contrario, el carácter de Leonor se afirma precisamente en ese sacar fuerzas de su debilidad femenina; y, si el amante la confunde, no es porque carezca ella de carácter, sino por causas fortuitas, como la oscuridad o el vestir engañoso.

Los demás personajes no tienen nunca el relieve ni la espontaneidad de Leonor, si exceptuamos a doña Ana, figura también perfectamente caracterizada. A través de su persona y de sus actos, desarrolla Sor Juana el tema del capricho femenino, de la naturaleza extraordinariamente mudable de la mujer en las cuestiones amorosas. Amante correspondida de don Juan, se enamora de don Carlos, precisamente porque éste representa un reto, una conquista difícil, en tanto que aquél le es devoto y fiel:

porque el amor que es villano
en el trato y la bajeza
se ofende de la fineza (vv. 53-55).

Don Pedro, en cambio, rapta a Leonor, decidido a galantearla a toda costa y a impedir que otros gocen de sus favores, más envidioso del bien ajeno que cuidadoso de su propio daño. La

¹⁰ E. A. CHÁVEZ, *Ensayo de psicología de Sor Juana Inés de la Cruz*, Barcelona, 1931; pp. 168 y 170.

¹¹ GE. H. SCHILLING, *Teatro profano en la Nueva España*, México, 1958, p. 215.

estatura no ciertamente elevada de estos personajes, doña Ana y don Pedro, se destaca en los versos de Sor Juana y en su propia actitud indigna. Con vivo sentido de la justicia y con lógica consistente, la monja los condena, al final de la comedia, de acuerdo con su vil comportamiento.

Vista la imposibilidad de alcanzar sus propósitos, el brusco cambio que lleva a doña Ana a volver con don Juan, es una sutil demostración de la habilidad y del oportunismo femeninos. Don Pedro es el único que queda justamente burlado, porque al fin y al cabo es el más deshonesto de todos los personajes que desfilan por la comedia. Además es tan torpe y obtuso en la misma medida en que doña Ana es viva e inteligente, y posee todas las cualidades negativas de un joven rico y orgulloso, acostumbrado a realizar siempre su capricho. Es muy probable que, a través de su figura, se propusiera Sor Juana criticar una vez más a su sociedad. Por ello dibuja a don Pedro como ser ardiente y obtuso, en especial a lo largo de la escena en que se desarrolla la burla que el gracioso Castaño le gasta, haciéndose pasar por la propia Leonor y dejándose cortejar, con resultados humorísticos notables.

Por su parte don Juan, atormentado por los celos, se muestra siempre poco comprensivo, y se revela como tipo predestinado a recibir duras ofensas en el honor. La figura de don Carlos, en cambio, si no es vigorosa, es al menos algo más viva, por su duda angustiosa sobre la infidelidad de la amada y la posibilidad de que algo extraño a su voluntad se la presente en una situación de aparente culpabilidad.

Personaje de muy poca cuenta es el padre de Leonor, don Rodrigo, preocupado sólo de restaurar su honor mediante el matrimonio de su hija, no importa con quién. La suya es la figura de un hombre que no tiene dignidad ni valor; muy distante, en esencia, de la del padre deshonrado a que nos tiene acostumbrados el teatro español del Siglo de Oro. En don Rodrigo, posiblemente haya pretendido Sor Juana formular una dura crítica al concepto tiránico del *pundonor*, y también a una sociedad de costumbres relajadas, en la que el honor se había vuelto cosa completamente superficial.

De los restantes personajes que intervienen en la obra, Her-

nando, consejero y amigo de don Rodrigo, es figura totalmente secundaria; mayor prestancia tienen Celia, criada y confidente de doña Ana, y Castaño, criado de don Carlos, a cuyo cargo corre el papel del gracioso. Celia es personaje bien caracterizado: ambiciosa e intrigante, dispuesta a servir a su dueña y al mismo tiempo a quien mejor le pague, es más que nada un instrumento necesario para organizar la intriga, instrumento tradicional ya en la comedia de enredo. Mayor significado tiene Castaño, aunque su verdadera dimensión aparece sólo en la última parte del tercer acto, cuando se burla de don Pedro. Más que por sus propios actos, Castaño se singulariza por el uso ágil y vivo que del idioma popular hace, y por las alusiones directas a personajes que animaron la vida de la Nueva España, en una demostración de clara mexicanidad, puesta ya de relieve por Chávez.¹² La intervención, en primer plano, de la figura del gracioso al final del tercer acto, desplaza toda la comedia hacia un tono grotesco, que logra plenamente su finalidad —la de divertir a los espectadores—, a pesar de que la transición a partir de la situación dramática de los enamorados contrariados, resulta algo brusca.

Las deficiencias de *Los empeños de una casa* radican sobre todo en lo prolijo de ciertos parlamentos, en la continua evocación o alusión a los acontecimientos principales, en la exagerada preocupación por la unidad de la trama —que resulta completamente insoportable— y en la abundancia, sobre todo durante el último acto, de los “apartes”. Como elementos también negativos, Schilling menciona las frecuentes interrupciones en la ficción, cuando Castaño se dirige al público.¹³ Se trataba de una costumbre muy arraigada en el teatro, que llegó a transformarse en abuso, a tal grado que en 1794 fue objeto de una curiosa denuncia por parte del corregidor de México, don Bernardo Bonavía, al virrey conde de Revillagigedo.¹⁴ Pero en el caso de Sor Juana, el recurso de dirigirse directamente al público debe interpretarse, más que como defecto,

¹² Cf. E. A. CHÁVEZ, *Ensayo*, pp. 171-179.

¹³ H. SCHILLING, *Teatro profano*, p. 220.

¹⁴ Cf. A. DE MARIA Y CAMPOS, *Representaciones teatrales en la Nueva España*, México, 1959, pp. 194-196.

como manifestación de sus temores en cuanto autora dramática, y como una manera feliz y mesurada de mantener vivo un diálogo que, a través de la representación, pretendía entablar premeditadamente con los espectadores. A veces se trata de un medio válido para adelantar una crítica a su propia obra, de cuyos defectos ella misma parecía estar convencida. A pesar de todo lo negativo que podamos encontrar en *Los empeños de una casa*, permanece, no obstante, intacto todo su valor humano y artístico; y si bien no podemos afirmar que la pieza pertenezca a una categoría extraordinariamente elevada del teatro del Siglo de Oro, sí podemos sostener que se trata de una comedia de indudable mérito y que posee el suficiente interés como para ser, aún hoy, representada en público.

Al examinar la segunda comedia de Sor Juana, *Amor es más laberinto*, resulta patente su inferioridad con relación a *Los empeños de una casa*. No ha faltado quien afirmara que *Amor es más laberinto*, debe ser obra primeriza,¹⁵ pero hoy nos consta que es posterior, al menos en seis años, a *Los empeños de una casa*, de manera que se remonta al año 1689. No se trata, pues, de mayor o menor madurez por parte de su autora, sino de mayor o menor validez en la obra misma. Ciertamente que escribir una comedia en colaboración —como lo hizo en este caso, Sor Juana con Juan de Guevara— no debía de ser tarea fácil, ni empresa atractiva. Sabemos que la monja escribió la loa inicial, así como el primero y segundo actos, mientras que al licenciado Guevara se debe el tercero. No es fácil determinar cuáles fueron los motivos de esa colaboración, aunque se pueden hacer ciertas suposiciones: tal vez la proximidad entre la fecha en que se hizo el encargo y la de la representación de la obra misma, prevista para el día del cumpleaños del conde de Galve; o tal vez el mayor conocimiento de los "galanteos de palacio" por parte de Guevara. No podemos afirmar nada con absoluta seguridad, pero lo evidente es que el resultado no fue muy satisfactorio: la obra es bastante pesada en su conjunto, aunque se salvan algunos pasajes, especialmente del primer acto. El entusiasmo que también por esta comedia demostró Chávez —quien encontraba en ella pruebas extraordi-

¹⁵ Cf. MAGAÑA ESQUIVEL y LAMB, *Breve historia del teatro mex.*, p. 40.

narias de la inteligencia de Sor Juana "para seguir conceptos y diseñar y desarrollar planes", en una demostración de "talento peculiarísimo que patentiza raras dotes de coordinación intelectual y social"—¹⁰ nos parece muy difícil de sostener.

La parte final de la comedia, debida a Guevara, es la más débil. En ella la versificación, normalmente muy variada, se hace pesada y exterior en la rima, aunque algo más ágil en la asonancia. El argumento es, en sí, muy complicado, y carece de posibilidades genuinamente líricas, aunque nos introduce en el curioso ambiente de palacio y en las peculiaridades del galanteo amoroso. Sin embargo, sorprenden a veces imprevistos chispazos de belleza, como en la escena xi, cuando Teseo habla de acercarse a la fuente de su amor.

En la parte escrita por Guevara, el claroscuro es muy intenso. Amor y muerte son los dos polos alrededor de los cuales gira la vida, y el autor destaca su habilidad en los tonos trágicos, sombríos. Ya al comienzo del segundo acto el clima de tragedia se anuncia desde los primeros versos, en los cuales el rey de Creta, que tiene en sus manos la vida de Teseo, se deleita anticipadamente imaginando la venganza. En el carácter del rey, según nos lo presenta Guevara, advertimos ya un salto o cambio sensible, puesto que se acentúan en él las tonalidades sombrías, de manera que aparece bastante deshumanizado, más malvado de como lo había presentado Sor Juana en el primer acto, el mejor logrado de la comedia.

La obra, como es sabido, parte de un tema mitológico, y presenta la triste fortuna de Teseo, que el destino ha incluido entre las víctimas atenienses enviadas a Creta para ser inmoladas al Minotauro. Pero el amor es más laberinto que el laberinto mismo, y Teseo, salvado por las princesas cretenses, Ariadna y Fedra, ambas de él enamoradas, acaba por casarse con la última y por salvar al rey Minos de la justa venganza de los atenienses, llegados al mando de Licas.

Aunque comedia mitológica, *Amor es más laberinto* se desarrolla a la manera de las comedias de capa y espada. Proyección mitológica más al estilo del teatro del renacimiento, que del teatro barroco —según algunos críticos—, aunque, en rea-

¹⁰ CHÁVEZ, *Ensayo*, p. 181.

lidad, típicamente barroca en su conjunto, sea por la parte que tiene en ella el galanteo, sea por la concepción de los lances amorosos, sea naturalmente por el estilo. Los tonos trágicos más felices y definidos los consigue Sor Juana en la figura y las palabras de Teseo. La música acompaña al coro que presenta la infeliz situación del príncipe ateniense, vencido por la Fortuna sin que haya habido batalla. Su naturaleza heroica no teme a la muerte, pero se lamenta de tener que morir de manera tan baja, habiendo nacido "a vida tan alta". Ariadna, prendada del príncipe por su belleza y su "altivo sentir", confirma esa idea, al declarar que al espíritu, más que la muerte misma, suelen serle dolorosas "del morir las circunstancias".

El tema de la Fortuna es el mismo del Hado griego; no es aquélla menos tiránica que éste. En el primer acto presenta Sor Juana con exacta medida el clima de una tragedia que no se edifica sólo sobre la triste situación del príncipe, sino también sobre el tormento de Minos, para quien la venganza es necesidad imperiosa, "pues el ofendido, sólo / cuando se venga descansa", pero también, y al mismo tiempo, manantial de profunda pena. La figura del rey de Creta adquiere gran dimensión en los versos de Sor Juana, lo mismo que algunos personajes calderonianos atormentados por el pundonor. Minos siente profunda lástima por tantas víctimas inocentes inmoladas; en sus palabras se manifiesta una nota de amargura que le da vida y realidad humana. En la escena segunda del primer acto, el rey siente intensamente esa amargura al enfrentarse a Teseo, a quien hace la gracia de pedirle relación de sus "altas proezas", que para el propio Teseo son la suma de sus desgracias. A través de esta relación, el rey percibe la trágica grandeza de la desgracia del príncipe, lo mucho que el joven pierde y lo mucho que él mismo gana con su venganza.

De verdadero interés por su alta dignidad es el preámbulo con que el príncipe intenta mover al rey a hacer justicia, haciendo alusión a sus gloriosas empresas —para las cuales "sirven de cortos archivos / las bibliotecas del tiempo"—, a su sabiduría como legislador, que le dará fama aún después de muerto. El riguroso concepto que Teseo tiene de la justicia es el mismo de Sor Juana, y la situación del príncipe vencido por

la fortuna puede ser fácilmente interpretada en clave autobiográfica. En Teseo hay la misma dignidad y el mismo arrojo que Sor Juana mostraría más tarde en la *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz*. La monja sabe que quien se ensalza será duramente humillado y acabará cubierto por el olvido. De ello tiene clara consciencia Teseo, quien afirma que "nadie conoce al que / ve en baja fortuna puesto".

En este punto, al empezar la relación sucinta de sus propias hazañas, el príncipe declara el alto concepto que tiene del hombre como hijo de sus propias obras. Ya Quevedo había insistido sobre esta circunstancia en el *Sueño del Infierno*.¹⁷ Noble verdaderamente es el que se construye a sí mismo con sus propias empresas. Sor Juana lo proclama con atrevimiento singular frente a un público cortesano, presumiblemente orgulloso y lleno de ideas superficiales en torno a la nobleza de la sangre. Teseo sostiene que lo de haber nacido "príncipe excelso" se lo debe únicamente a su sangre, no a sus propios méritos, y que no estima lo que debe a otros más de lo que se debe a sí mismo:

Que entre ser príncipe y ser
soldado, aunque a todos menos
les parezca lo segundo,
a lo segundo me atengo;
que de un valiente soldado
puede hacerse un rey supremo,
y de un rey (por serlo) no
hacerse un soldado bueno.
Lo cual consiste, Señor,
sí a buena luz lo atendemos,
en que no puede adquirirse
el valor, como los reinos.¹⁸

De esta manera formula Sor Juana una verdadera protesta social, a la que da más amplia definición en los versos siguientes, cuando —también por boca de Teseo— proclama la igualdad original de todos los hombres, advirtiendo que sólo los hechos, las nobles empresas, pueden determinar verdaderas dis-

¹⁷ Cf. *Obras completas. I: Prosa*, Madrid, 1932, pp. 209-210.

¹⁸ *Amor es más laberinto*, acto I, escena III, vv. 465-476 de la ed. de las *Obras completas*, t. IV.

tinciones. Únicamente el "esfuerzo" distingue a unos hombres de los otros; de acuerdo con ello, Teseo no considera altivez ni arrogancia el preciarse más de su propio valor que de su noble cuna.

Al largo preámbulo de Teseo —interesantísimo para conocer las ideas de Sor Juana en torno al valor del mérito personal— sigue el cuento de sus hazañas, desfile mitológico en que el barroco de Sor Juana se deleita y complace. Pero a través de esta narración también va construyéndose la personalidad y entereza del héroe. Un héroe que posee todo lo humanamente heroico: la conciencia moral, la sinceridad de los afectos, el sentido del valor de las duras luchas por la vida. Al hablar de la amistad, por ejemplo, dice Teseo que la ofensa hecha al amigo —si lo es verdaderamente— resulta ofensa que recae sobre uno mismo; que la más dura y difícil victoria del hombre es la que obtiene sobre su misma naturaleza. Con su propia muerte, tiene Teseo consciencia de que realizará de nuevo una empresa memorable, si tal empresa sirve para liberar a Atenas de un vasallaje inhumano. Por todos estos motivos, la figura de Teseo es la más noble y fuerte de la comedia. Comparados con él, los demás personajes palidecen.

Otro tema importante de la obra es el del amor. Se repiten aquí las intrigas de costumbre, a través de la lucha que sostienen las dos princesas para adueñarse del corazón de Teseo. Especialmente durante el tercer acto, los lances del enredo y los desafíos constituyen parte esencial. Al final, el rey Minos, viendo su propia vida en peligro, entrega Fedra al príncipe, quien vuelve a dar pruebas de la grandeza y generosidad de su carácter.

Los defectos de *Amor es más laberinto* son numerosos, por supuesto; son los mismos que hemos puesto de relieve en *Los empeños de una casa*. Pero ahora falta además hondura en el estudio de los personajes y en el desarrollo de la acción. Ariadna, por ejemplo, a lo largo del tercer acto, resulta exactamente una copia de doña Ana. La figura de Minos es, por lo general, bastante desdibujada, sin dimensión; su misma presencia en la escena termina de una manera poco honrosa. Las diversas partes de la comedia están desligadas, y la obra decae sensible-

mente en los pasajes humorísticos, que resultan sólo sosos o grotescos. En las exclamaciones se acumula una falsa retórica vacía. Por todos estos motivos nos sentimos tentados a suscribir las palabras con que Sor Juana termina la comedia:

Y perdón, rendida,
os pide la pluma que,
contra el genio que la anima,
por serviros escribió,
sin saber lo que escribía.¹⁹

Acaso haya realmente una insospechada sinceridad en estos versos; advirtamos que Sor Juana escribió sus dos actos en una época en que había estado plenamente ocupada en la creación de los autos sacramentales, materia que mejor correspondía a su condición y a su situación espiritual. La monja pide perdón, con base en sus obligaciones para con el virrey, por haber escrito la comedia completamente contra su "genio".

No obstante, a pesar de todo lo dicho, vale la pena destacar nuevamente ciertos pasajes de los actos escritos por Sor Juana. En el primero, se refiere —por boca de Ariadna— a la sugestión que sobre las almas "altivas" ejerce la desgracia. En cuestiones de amor ella sabe muy bien cómo la insistencia aleja el afecto. Fedra dice a Lindoro, su enamorado, que sus "tiernas ansias" tanto más la "desobligan" cuanto más persiguen lo contrario. La misma Fedra explica otro concepto caracterizador de la nobleza femenina: la mujer que no corresponde al amor que se le ofrece puede ser "altiva" para con el galán, pero no desagradecida ante sus penas. Declara también que "quien no ofende amando / en amar no desagrada". Son todos rasgos de una fineza amorosa sobre la cual reposa la belleza de la mujer. En el enamorado hay siempre, además, esperanza "que vive / de no tener esperanza".

Otros conceptos singulares se declaran también durante el primer acto: el embajador de Atenas implora para Teseo la mayor venganza —el perdón— porque no hay castigo como éste para un hombre noble. Lo mutable de la Fortuna vuelve a repetir, en las palabras de Fedra, la imagen que fue de Jorge

¹⁹ *Amor es más laberinto*, esc. XII, vv. 1258-1262.

Manrique, pero ahora con un sentido de posibilidades felices. La esperanza vive mientras dura la vida, ya que la rueda de la Fortuna puede cambiar la dirección de su movimiento.

En resumen, *Amor es más laberinto* es una comedia de evidentes defectos, ya de estructura, ya de contenido, a pesar de lo cual no está desprovista de valor e interés, gracias a determinados pasajes, que nos muestran una vez más la fina sensibilidad de Sor Juana y, a veces, sus innegables cualidades de artista.

Merece también alguna atención la *Loa a los años del Excelentísimo Señor Conde de Galve*, que precede a la comedia, no sólo como parte de un espectáculo total, sino también porque nos permite descubrir en ella ulteriores presencias del pensamiento y del carácter de Sor Juana. Y puesto que se ha hablado de una inclinación que llamaremos copernicana de la monja en la concepción del mundo, en esta loa encontramos precisamente un pasaje que desmiente de nuevo esas suposiciones: el de la escena segunda, donde la Edad habla del "movimiento del Sol". A través de ese mismo personaje —al explicarse la continua alternancia de luz y sombra, la sucesión ininterrumpida de las estaciones, la composición del tiempo, la división de días y horas— el complacido recreamiento de Sor Juana en estos asuntos revela una vez más sus firmes inclinaciones científicas. Por vía lógica pasa luego a hacer una consideración filosófica, cuando dice que "aunque los años son tiempo, / el tiempo es más que los años". El tema del tiempo es recurrente en la obra de la monja, y va unido estrechamente al de la moralidad de la vida.

En la misma escena, la Edad insiste en considerar la brevedad de las estaciones frente al tiempo. Precisamente en este tiempo eterno, que domina la brevedad de los tiempos humanos, se basa Sor Juana para dar una lección moral a los espectadores, incitándoles a procurar que su paso por la tierra se eternice en el tiempo merced a la justicia y bondad de sus actos.

Existe en la loa otra cuestión interesante: la tentativa de Sor Juana para justificarse como autora de obras de carácter tan marcadamente profano, y el hecho de haber acudido a las

divinidades mitológicas para establecer sus comparaciones. Parece como si quisiera disculparse descargando la culpa de todo ello sobre una autoridad superior: los ilustres personajes a quienes se dedicaba el festejo.

Lo que hoy podríamos tal vez reprochar a Sor Juana como autora de la loa, sería sobre todo el gusto excesivo que muestra por el juego de imágenes y la agudeza, que a veces resulta solamente superficial ejercicio de ingenio. Sin embargo, con no poca frecuencia (como sucede en la escena cuarta) logra bellos efectos musicales y rítmicos, y a menudo nos hallamos frente a resultados felices, a pesar de que no sean nuevos en sí mismos.

De cualquier forma, parece evidente que en estas breves composiciones dramáticas, de carácter simbólico y cortesano, Sor Juana rinde tributo a la exterioridad de la moda barroca, mostrándose claramente como autora "palaciega", y, a pesar de que su ingenio alcanza habilidad extraordinaria, su inspiración resulta ser bastante limitada. No es, por consiguiente, en las loas donde se puede fundar el valor de Sor Juana como autora de teatro profano. Las loas son (como lo es también, en cierto sentido, la comedia *Amor es más laberinto*) un complemento de su producción dramática, que alcanza sus mejores cualidades artísticas —esencialmente— en *Los empeños de una casa*.

GIUSEPPE BELLINI

Universidad Bocconi,
Milán.