DE NARCISO A NARCISO O DE TIRSO A SOR JUANA: *EL VERGONZOSO EN PALACIO* Y *LOS EMPEÑOS DE UNA CASA**

MARGO GLANTZ
Universidad Nacional Autónoma de México

EL ARQUETIPO

No existe mayor tautología que la del amor platónico y, por extensión, la que se produce en una de sus modalidades extremas, el narcisismo. El amor platónico se contenta con la contemplación, reside en los ojos de adentro, los de la memoria, en ellos vive de los traslados, de los trasuntos. En él se ama sólo por amar, en postración ante el amado, como se postra ante la imagen de la Virgen quien la adora; así el amante ama a lo sagrado.

El amor platónico es el antecedente del amor místico. En la novela pastoril se maneja un subterfugio de amor a lo divino: la imposibilidad de ser correspondido convierte al amante en un ser contemplativo; en el drama barroco se produce, gracias a Calderón, la tragedia de Narciso, trasladada a lo pastoril; allí se da cuenta del máximo efecto de la tautología: el encendido amor por el reflejo inalcanzable de uno mismo, cuya única solución es la muerte, en la tragedia; o el juego absoluto del azar, las apariencias o las correspondencias en la comedia.

El amor platónico se postula de varias maneras en los versos de Sor

* Este texto fue escrito para el Primer Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro, celebrado en Ciudad Juárez, Chih., México, del 18 al 21 de marzo de 1992.

He discutido este ensayo con Luz del Amo y con Mónica Mansour, quienes han anotado algunas omisiones breves de tipo técnico y, además, algunas de sentido. Aprovecho la oportunidad para agradecerles su amistad e interés. Con generosidad a toda prueba, Georgina Sabat me ha enviado textos de cuya existencia me he enterado a través de referencias diversas y que jamás hubiera podido obtener sin su cooperación.

Juana; la Fineza, personaje del Sainete Segundo de *Los empeños de una casa*, lo expresa así: "... En lo fino, lo atento, / en lo humilde, en lo obsequioso, / en el cuidado, el desvelo, / y en amar por sólo amar" (p. 69).[1] En *El Vergonzoso en palacio* de Tirso[2] se inserta un doble enredo amoroso, que baraja conceptos tanto de origen platónico como aristotélico: *a)* el que enfrenta a Magdalena con el fingido pastor Mireno, cuya unión se retarda por la timidez, la reticencia, la dificultad que tiene éste para expresar su amor, o, para decirlo con mayor propiedad, representa al enamorado *a quien le falta lengua* ("aunque la lengua sea muda..." p. 478); y *b)* el de Antonio y Serafina, obstaculizado por ella, capaz de amar sólo a un trasunto de *sí misma* —una copia semejante a aquella que de *sí mismo* viera Narciso reflejada en las aguas del estanque—, en realidad un *traslado* de su propia imagen, en vestido de hombre, su retrato, mandado a pintar por Antonio, su enamorado. Por su parte, doña Leonor y don Carlos en *Los empeños* se aman porque en ambos se cumple, completa, definida, la teoría de las correspondencias ("Tan precisa es la apetencia / que a ser amados tenemos, / Que aún sabiendo que no sirve, / Nunca dejarla sabemos". Romance OC., t. I, p. 166). Leonor desprecia a todos sus enamorados cuando no le son semejantes y ama a Carlos cuando lo encuentra porque es su doble a lo masculino, el complemento de la figura andrógina, retratada por Platón en el Banquete; lo declara así Leonor cuando, en un debate instituido por su rival, doña Ana, en casa de su perseguidor don Pedro, define lo que para ella es la mayor pena de amor: "... he imaginado / que el carecer de lo amado / en amor correspondido..." (OC., t. IV, p. 94).

El retrato

El narcisismo exige para manifestarse una doble imagen, la original y aquella desdoblada que lo representa, el reflejo. El reflejo es un trasunto del sujeto u objeto reflejado, o "copia o traslado que se saca del original",

[1] Sor Juana Inés de la Cruz, *Los empeños de una casa* en *Obras completas*. FCE, México, 1ª ri., 1976, vol. IV, pp. 3-184. Sor Juana Inés de la Cruz, OC. (usaré esta abreviatura) 4 vols: ed. Alfonso Méndez Plancarte [ts. I, II y III]; ed. Alberto G. Salceda [t. IV]. T. I Lírica personal, 1ª ri., 1976; t. II Villancicos y Letras Sacras, 1ª ri., 1976; t. III Autos y Loas, 1ª ed., 1955 y t. IV, Comedias, Sainetes y Prosa, 1ª ri., 1976.

[2] Tirso de Molina (fray Gabriel Téllez), *El vergonzoso en palacio* en *Obras dramáticas completas* (ed. crítica de Blanca de los Ríos). Aguilar, Madrid, 1969, t. I, pp. 429-498. Todos los subrayados en esta obra y en la obra de Sor Juana son míos. El concepto de amor platónico en Tirso, como él mismo lo aclara en palabras de Antonio, ver *infra*, va mezclado con teorías de Aristóteles.

según leemos en el *Diccionario* de la Real Academia. La copia puede ser simplemente el reflejo representado en un espejo o sobre algo que cumpla con ese mismo papel, por ejemplo el estanque mítico de Narciso, utilizado de manera muy especial por Calderón en su *Eco y Narciso*, y por Sor Juana en su *Divino Narciso*. En cambio, en las dos obras que analizo, el trasunto lo da el retrato, objeto muy frecuentado en la poesía y el teatro de los Siglos de Oro.[3] Y ese retrato reviste dos de las formas que, dentro de los viejos modelos preceptivos, la antigua retórica le daba a la descripción, figura de pensamiento, que en este caso "habla(n) a la imaginación" y es clasificada como una de las figuras pintorescas; dos variantes de la descripción vienen a insertarse aquí con propiedad, la *prosopografía* que se comete cuando se describen "las partes exteriores de un ser viviente" y la *etopeya* cuando "se retrata a alguien moralmente".[4]

Ambas figuras descriptivas se utilizan en las comedias que analizo. Se esboza una prosopografía cuando Antonio habla "de las partes de su amada" y las incorpora a un retrato físico aunque metáforicamente dé cuenta de una belleza ideal, anterior a la mirada, acuñada por la tradición y sancionada por el "mundo": "Por la vista el alma bebe / llamas de amor entre nieve / por el vaso de cristal / de su divina blancura: / la fama ha quedado corta / en su alabanza" (p. 454). En esa descripción física va implícita, como en el amor platónico, una imagen mental, arquetípica, que determina

[3] Georgina Sabat de Rivers, "Sor Juana: La tradición clásica del retrato poético" en *De la crónica a la nueva narrativa mexicana* (ed. Julio Ortega y Merlin H. Forster). Oasis, México, 1986, pp. 79-101. Georgina Sabat compendia varios de los conceptos filosóficos con que las nociones tradicionales de platonismo, aristotelismo y horacismo (valga la expresión), barajadas en la época, conforman varios estereotipos. Utiliza como referencia el libro de Jean H. Hagstrum, *The Sister Arts*. The University of Chicago Press, Chicago, Illinois, 1958. En *Las trampas de la fe* (Seix Barral, Madrid, 1982, pp. 304-322), Octavio Paz se refiere al retrato en Sor Juana y dice: "En Juana Inés la función de los espejos y los retratos es para ella también una filosofía y una moral. El espejo es el agente de trasmutación del narcisismo infantil. Tránsito del autoerotismo a la contemplación de sí misma: por un proceso análogo al de la lectura, que convierte a la realidad en signos, el espejo hace del cuerpo un simulacro de reflejos. Por obra del espejo, el cuerpo se vuelve, simultáneamente, visible e intocable. Triunfo de los ojos sobre el tacto. En un segundo momento, la imagen del espejo se transforma en objeto de conocimiento. Del erotismo a la contemplación y de ésta a la crítica: el espejo y su doble, el retrato, son un teatro donde se opera la metamorfosis del mirar en saber. Un saber que es, para la sensibilidad barroca, un saber desengañado", p. 123. Luego se ocupa fundamentalmente de los retratos concretos de Sor Juana, realizados durante su vida, y a la posibilidad de que, entre sus muchas habilidades, Sor Juana también pintara y hubiera hecho un autorretrato con la ayuda de un pincel y no sólo con la pluma, posibilidad que luego él mismo contradice. Hace partir su tesis del Romance 19 que comienza: "Lo atrevido de un pincel / Filis, dio a mi pluma alientos..." (t. I, p. 54).

[4] Fernando Soldevilla, *Compendio de literatura general y de historia de la literatura española*. Garnier, Paris, 5ª ed., s.f., p. 14.

que la belleza vaya ligada a la luz y a la blancura, imagen de la que es imposible deslindar una belleza individual. Magdalena, la hermana mayor de Serafina, alabada por la fama, es otra Clicie... "si el sol la sale a mirar" (p. 453), y sólo deducimos que su resplandor es menos potente para el enamorado porque a Antonio lo hiere el que emana de la belleza de Serafina y no el que emite Magdalena. De esta forma, el retrato hablado es pintado por "la lengua" —la descripción o pintura poética— que se apoya en "la fama" o en "el vulgo", es decir en el retrato que modelan "las lenguas". El retrato, si pintado por la lengua, es un producto de la mente; para hacerlo visible, corpóreo, se debe acudir, como dice doña Juana, la cómplice y prima de don Antonio, a otro tipo de instrumento: el pincel, "... Ahora bien, primo, / en esto puedes ver lo que te quiero. / *Busca un pintor sin lengua*, y no malparas; / que según los antojos diferentes, / que tenéis los que andáis enamorados, / sospecho que para mí que andáis preñados" (p. 464). La imagen exterior, aquella en quien parece coincidir el arquetipo, cristaliza en una efigie modelada por un verdadero pintor, el que maneja el pincel, y por ello retrata "sin la lengua" (p. 464); también de allí el símil ginecológico de Juana: sólo un objeto físico, el retrato, puede reproducir con trazos concretos, palpables, perceptibles, corpóreos, con densidad y volumen, el *borrador* interior, boceto frágil, colectivo, especie de feto aún informe. La descripción, que en suma es un retrato, no puede ser aquí una figura de pensamiento simple; participa simultáneamente de la prosopografía o retrato físico, y de la etopeya, la descripción moral; en su confección se decantan varios modelos estereotípicos cuyo resultado no es una imagen a la manera realista sino una imagen altamente metaforizada, imagen anterior reconstruida por el entendimiento y la memoria, y por ello mismo compuesto extraño:

> Los colores y matices / son especie del objeto / que los ojos que le miran / al sentido común dan; / Que es obrador donde están / cosas que el ingenio admiran, / *tan solamente en bosquejo*, / hasta que con luz distinta / las ilumina y las pinta / el entendimiento, espejo / que a todos da claridad. / Pintadas las pone en venta; / y para esto las presenta / a la reina voluntad, / mujer de buen gusto y voto, / que ama el bien perpetuamente, / verdadero o aparente, / como *no sea bien ignoto*; / *que lo que no es conocido*, / *nunca por ella es amado* (p. 466).

Es imposible amar entonces aquello que se desconoce. El alma lleva en su interior un *borrador*, un bosquejo, del amado. Por eso la inquietud no se aplaca, vuelve a manifestarse en una serie de comparaciones, de semejanzas, de analogías que hacen visible una significación polimorfa, obstinada,

en la que el entendimiento es "un naipe", hermosa metáfora de Tirso, que su personaje compara con una "... tabla rasa / a mil pinturas sujeto" (p. 466) y definido, según el dramaturgo (y la época), por Aristóteles. Una imagen estampada en el alma previamente pero sujeta a variaciones, a juegos de azar, a escaramuzas, a mudanzas de las potencias del alma, entre ellas la voluntad, "sólo espíritu", librada a la concreción del retrato construido mediante un objeto material, el pincel, cuyo resultado es contemplado por "la vista, que es corporal" (p. 467).

¿Qué quiero decir con todo esto? o, más bien, ¿qué entiendo de este enredo que Tirso plantea al subrayar la incapacidad que tiene Serafina de amar y al hacerla víctima de su propia imagen? El amor ciego se enamora a través de la vista, sólo si lo que ve coincide con la imagen ideal de la belleza que se trae dentro, sería "un engaño colorido", como diría Sor Juana o, para subrayarlo con otra metáfora suya, "un cauteloso engaño del sentido". ¿No lo expresan así estos bellos versos de Tirso, dichos por Antonio cuando le explica al pintor que antes de ver el retrato hecho con el pincel, él ya tiene el suyo propio, fabricado por su mente?

> Traído / de la pintura el caudal, / todos los lienzos descoge / y entre ellos compra y escoge, / una vez bien y otras mal: / pónele el marco de amor, / y como en verle se huelga, / en la memoria le cuelga / que es su camarín mayor. / Del mismo modo miré / de mi doña Serafina / la hermosura peregrina; / *tomé el pincel, bosquejé, / acabó el entendimiento / de retratar su beldad, / compróle la voluntad, / guarnecióle el pensamiento / que a la memoria le trajo,* / y viendo cuán bien salió / luego el pintor escribió: / *amor me fecit* abajo. / ¿Ves cómo pinta quien ama? (p. 467).

El amor se engendra en la imagen interior, en el retrato que llevamos dentro, bosquejo informe modelado por la fama y definido por el entendimiento. Basta encontrar a alguien cuyas "partes" (según el vocabulario barroco) coincidan con el arquetipo interior para enamorarse con locura, sin remisión: "Con razón se llama amor / enfermedad y locura" (p. 466).

HÁGATE AMOR NARCISO

Antonio, embelesado, declara su amor a Serafina quien lo desaira. Furioso, el enamorado arroja a los pies de la ingrata su retrato y dice:

> Pues que del paraíso / de tu vista destierras mi ventura, / *hágate amor*

> *Narciso,* / y de tu misma imagen y hermosura / de suerte te enamores, / que como lloro, sin remedio llores (p. 484).

Aunque más corpóreo que la imagen, el retrato mantiene su calidad de reflejo y el error máximo del narcisista, en este caso, el de Serafina, es ignorarlo. Al "alzar" el retrato, Serafina cae en la trampa que le ha tendido Antonio y, siguiendo las convenciones clásicas del amor-pasión, del "amour fou", queda enceguecida de amor:

> ... ¡Un retrato! / (Álzale). / Es de un hombre, y me parece / que me parece de modo, / que es mi semejanza en todo. / Cuanto el espejo me ofrece, / miro aquí: como en cristal / bruñido mi imagen propia / aquí la pintura copia / y un hombre es su original (p. 484).

Tirso maneja estos reflejos en varios niveles. En la cita anterior ha hecho coincidir en una misma metáfora los diversos objetos de Narciso, el espejo, el estanque, el retrato. Y en las acciones dramáticas ejerce varios desdoblamientos, los cuales, gracias al juego de las apariencias características de la comedia de enredo, hacen dialogar consigo mismos a los principales personajes del drama: primero es Serafina la que desempeña, vestida de hombre, y frente a unos espías —Antonio y el pintor—, el papel de varios personajes de una comedia intitulada por ella *La portuguesa cruel,* que a la vez la representa, como muy bien acota doña Juana. Más tarde es Magdalena quien, desesperada ante la cortedad —vergüenza— de su amante finge que sueña y dialoga en voz alta con Mireno, donde le declara su amor, y éste a su vez, despierto, cree contemplar su sueño, el de un pastor travestido de galán que ha recobrado su estirpe cortesana. Por obra y magia de su amor, Antonio dialoga en doble guisa con su enemiga Serafina, quien cree recuperar, al oír su voz, otro reflejo —un eco—, el cuerpo del otro, en realidad, su propio cuerpo vestido de hombre. Tarso, el pastor, oculto entre los árboles, en espera de Mireno, y testigo involuntario de esta acción en el jardín, la sintetiza: "¡Válgate el diablo! / Sólo un hombre es, vive Dios, / y parece que son dos" (p. 491).

El autorretrato

Sor Juana maneja de manera literal el retrato hablado. Perdida en su propio enredo, doña Leonor cae en casa de sus enemigos, al borde del deshonor; doña Ana la recibe de mal modo y ella se ve obligada, contrariando las leyes del decoro, a explicar su situación y al hacerlo bosqueja su retrato. La

descripción física se descarta: "Decirte que nací hermosa / presumo que es excusado, / pues lo atestiguan tus ojos..." (p. 36). La mirada directa comprueba su belleza y no es necesario describirla ni siquiera con las metáforas convencionales, dato curioso en una autora que cuenta dentro de su obra varias composiciones líricas de retratos femeninos.[5] Al negarse a hacerlo y dejar al espectador y al otro actor la tarea de advertir esa belleza específica, Sor Juana hace una crítica tácita de este fenómeno, el narcisismo.[6] El retrato es moral, conforma, en otras palabras, una etopeya, una larga descripción que pasa por autobiográfica y lo es porque da cuenta de manera simultánea del personaje Leonor, y de la propia Sor Juana.[7] La larga historia se justifica utilizando los procedimientos de un debate judicial, procedimiento que ella repite varias veces en esta obra, en los Sainetes especialmente y, luego, como ya lo mencioné más arriba, dentro de un torneo que organizan para distraerla don Pedro y doña Ana, torneo que se maneja como teatro dentro del teatro. Leonor es Sor Juana, pero al hablar de sí, propone una distancia para juzgar con acierto su belleza anímica y su sabiduría:

> Inclinéme a los estudios / desde mis primeros años, / con tan ardientes desvelos, / con tan ansiados cuidados, / que reduje a tiempo breve / fatigas de mucho espacio. / Conmuté el tiempo, industriosa, / a lo intenso del trabajo, / de modo que en breve tiempo / era el admirable blanco / de todas las

[5] Georgina Sabat contabiliza dieciséis retratos femeninos en la obra de Sor Juana. No tengo espacio aquí para analizar este tema, pero me gustaría señalar que existen en Sor Juana muchos más ejemplos de retratos, aunque no se trate de composiciones líricas específicas como las que reseña Sabat; el retrato recién citado es apenas uno entre los muchos y el retrato que Leonor hace de sí misma es otro más. Añado otra aclaración: Leonor es alabada por otros personajes dentro de la comedia con el mismo tipo de metáforas con que se elogia a las mujeres en la lírica y la dramática de la época, la de Sor Juana incluida. Véanse por ejemplo los poemas dedicados a la condesa de Paredes y en esta comedia lo que de ella dice don Carlos: "Si en belleza es Sol Leonor, / ¿para qué afeites quería?" (p. 79).

[6] Sobre el narcisismo hay una cantidad infinita de textos. Cito a Julia Kristeva, *Historias de amor*. Siglo XXI, México, 1987. Las teorías que Ludwig Pfandl desarrolla en su conocido libro denotan un prejuicio tan alejado de su objeto que prefiero no tomarlas en cuenta: *Sor Juana Inés de la Cruz, la Décima Musa de México, su vida, su poesía, su psique* (ed. y prólogo de Francisco de la Maza, trad. Juan Ortega y Medina). UNAM, México, 1963.

[7] En su introducción a las obras de Tirso, doña Blanca de los Ríos subraya constantemente la obsesión del dramaturgo por imaginar situaciones y personajes que retraten su propia vida, la de un bastardo, de origen noble probable, que se legitima a través de los actos y parlamentos de sus personajes. Véase por ejemplo esta caracterización que hace el pastor Mireno de su padre, el pastor Lauro: "... que debajo del sayal / que le sirve de corteza, / se encubre alguna nobleza / con que se honra Portugal" (p. 445). Sor Juana fue también ilegítima y, con mucha menor frecuencia que Tirso y más oblicuamente, suele plantear los problemas que esa situación le acarreaba.

atenciones, / de tal modo, que llegaron / *a venerar como infuso / lo que fue adquirido lauro* (p. 37).

Su hermosura es alabada universalmente y proviene, en parte, del "vulgo": "Queréis exponer mis menguas / al jüicio de las lenguas, / y a la opinión de las bocas?" (p. 456), exclama asustada Magdalena, al enamorarse de un hombre que, en apariencia, se encuentra debajo de su condición social. Como Tirso, Sor Juana condena al vulgo (... Era de mi patria toda / el objeto venerado / de aquellas adoraciones / que *forma el común aplauso*", p. 37), pero lo hace con una intención de realismo cuando se refiere a sí misma, para rechazar con este procedimiento, aunque lo acepte al facturar los enredos, el disfraz clásico de la comedia que encubre los deseos y la realidad en situaciones figuradas que llegan a su objeto de manera elíptica. Su talento no es "infuso", es decir, divino, sino producto de su propia industria y de sus desvelos. Con ello, reafirma el carácter autobiográfico de su retrato frente a la tendencia hagiográfica presente en la construcción que "el mundo" hace con los "objeto(s) venerado(s)", sobre todo si se trata de una monja. Bien puede comprobarse con leer sus múltiples textos en donde defiende su capacidad de actuar como ser racional ("... ¿No es forma / racional la que me anima?". Romance 42, t. I, p. 120) o su talento innato como poeta ("porque a mí con la llaneza / me suele tratar Apolo". Romance 23, t. I, p. 68), cuidándose muy bien de *discernir*, —por ello es *discreta*—[8]

[8] "... Aquí quisiera / no ser yo quien lo relato, / pues en callarlo o decirlo / dos inconvenientes hallo: / *porque si digo que fui / celebrada por milagro / de discreción, me desmiente / la necedad de contarlo*; / y si lo callo, no informo / de mí, y en un mismo caso / me desmiento si lo afirmo, / y lo ignoras si lo callo" (p. 37). La construcción o la "fábrica" de la obra es magnífica y tenemos la suerte de que se haya conservado íntegra, además de que la propia Sor Juana haya escrito las loas, los sainetes, las letras y las fiestas. Gracias a ellas es posible advertir un hilo conductor que anuda dentro del cuerpo teatral, propiamente dicho, aquellos cabos y esos enigmas que los debates insertos en los sainetes dejan sueltos. Sería esencial emprender un trabajo textual más profundo de esta comedia, aunque quizá exista entre los incontables ensayos que sobre Sor Juana se escriben y se seguirán escribiendo, inmensa bibliografía de la que me declaro en parte ignorante. Sólo consigno los textos que sobre esta comedia se refieran al tema que desarrollo. Por su parte, Alberto G. Salceda, autor de las notas del t. IV de las obras de Sor Juana, propone una tarea que debiera emprenderse, la definición de una teoría del Galanteo de Palacio, implícita en esta obra y definitoria de una actividad y un ceremonial cortesanos, quizá en parte novohispanos. Cf. pp. XXIII, XXIV, XXV y XXVI. Entre los estudios recientes hay varias autoras que analizan *Los empeños*, cito algunos ejemplos, aunque en realidad no tocan la obra desde el punto de vista que yo analizo. Stephanie Merrim, "*Mores Geometricae*: The 'Womanscript' in the Theatre of Sor Juana Inés de la Cruz" en *Feminist perspectives on Sor Juana Inés de la Cruz* (ed. Stephanie Merrim). Wayne University Press, Detroit, 1991; Sandra Messinger Cypess analiza en texto aún inédito los enredos del travestimiento; María Dolores Bravo, en *Teatro selecto de Sor Juana*, selección, introducción y notas de (ensayo inédito) señala la necesidad de integrar e interrelacionar los sai-

el lugar que le corresponde en la jerarquía social y artística de su tiempo. Incluyo unos versos a guisa de ejemplo y para reiterar lo que llevo dicho:

> ¡Oh cuántas veces, oh cuántas, / entre las ondas de tantos / no merecidos loores, / elogios mal empleados; / Oh cuántas, encandilada / en tanto golfo de rayos, / o hubiera muerto Faetonte / o Narciso peligrado, / a no tener en mí misma / remedio tan a la mano, / como conocerme, siendo / lo que los pies para el pavo.[9]

El autorretrato de Sor Juana contrasta con el narcisismo implícito en Serafina y el platonismo declarado de Antonio. En el monólogo de Leonor es posible descubrir una autocrítica, y la verificación de que el narcisismo suele ser el fruto de una admiración desmesurada. La "Fama parlera"— la convierte en "deidad" y ella, "entre aplausos... con la atención zozobrando / entre tanta muchedumbre, / sin hallar seguro blanco, / no acertaba a amar a alguno, / viéndome amada de tantos..." (p. 38). Como la princesa del cuento o como las hijas del duque de Avero en *El vergonzoso*, Leonor se ve obligada a amar a quien se parece a ella porque lleva troquelada como en cera su propia imagen, engendro construido a retazos por el dictamen del vulgo y por la imagen arquetípica, a la que, por otra parte, ella suele manejar de acuerdo con la convención, como puede comprobarse en varias instancias de *Los empeños*, por ejemplo en el homenaje tributado a la condesa de Paredes en la "Letra por 'Bellísimo Narciso'..." donde echa mano de las metáforas convencionales: "Bellísima María / a cuyo Sol radiante, / del otro Sol se ocultan / los rayos materiales..." (p. 63). Es obvio aquí que este retrato es de la misma genealogía que el utilizado por Antonio para describir a Serafina, retrato a lo profano, pero, en sus metáforas, idéntico a los que se le dedicaban a la Virgen. En toda la obra de Sor Juana puede advertirse un conocimiento notable de las formas literarias y la conceptualización de su época; penetra, con gran finura y honda percepción en el discurso oficial, lo hace suyo. Pero con esa misma hondura y con esa misma gracia suele trastrocarlo. Un ejemplo evidente es el que acabo de analizar.

Cuando con premeditación Sor Juana omite la descripción física de su personaje Leonor, reitera la importancia que tiene para ella la belleza del entendimiento, como literalmente lo dice, por ejemplo en este soneto:

---

netes, los saraos, las loas, las fiestas de esta obra a su parte esencial, la que explícitamente conocemos con el nombre de *Los empeños de una casa*.

[9] Romance 51, intitulado, *En reconocimiento a las inimitables Plumas de la Europa, que hicieron mayores sus Obras con sus elogios: que no se halló acabado* (p. 160). Es flagrante la cercanía con los versos pronunciados cuando se inicia la autodescripción de Leonor.

> En perseguirme, Mundo ¿qué interesas? / ¿En qué te ofendo, cuando sólo intento / poner bellezas en mi entendimiento / y no mi entendimiento en las bellezas? / Yo no estimo tesoros ni riquezas; / y así, siempre me causa más contento / poner riquezas en mi pensamiento / que no mi pensamiento en las riquezas (soneto 146, OC., vol. 1, p. 278).

Aceptar de entrada que es bella, sin verbalizar la descripción de su belleza, es reiterar que lo que a ella le interesa es el conocimiento y ensalzar el tipo de mujer que representa Leonor, de la cual sólo puede enamorarse Carlos. Los demás se enamoran de la vista, como Antonio que, al oír discutir a Serafina con su enamorado, el conde de Estremoz, exclama asombrado: "Prima, para ser tan blanca, / notablemente es discreta. / ¡Qué agudamente responde!" (p. 454). Amar a una mujer depende sobre todo de su inserción en el ideal de belleza física propuesta por el arquetipo. Que además de bella, sea inteligente causa el colmo del asombro: lo prueba el verso recién citado de Tirso y muchos otros, por ejemplo los que le dedicaron a Sor Juana. La inteligencia sobra o parece excesiva en una mujer: "Leonor —dice Ana—, tu ingenio y tu cara / el uno al otro se malogra, / que quien es tan entendida / es lástima que sea hermosa" (p. 83). Al subrayar su biografía moral, su etopeya, Sor Juana resalta el papel al que quiere reducirla el mundo y, en la comedia, la diferencia esencial que separa a don Carlos y a Leonor del resto de los personajes. Puestos en guardia el lector, el espectador, el autor, por una omisión señalada, la de la propia descripción, o mejor, al llamar la atención —mediante el silencio que rotula o subraya— acerca del narcisismo exterior, el de la simple belleza física, Sor Juana se adentra en su otro aspecto, quizá más peligroso, el de la soberbia que se engendra en la conciencia exagerada del propio valor. La mirada interior, enfrentada al espejo que factura el mundo, se deforma. ¿A quién amar sino al reflejo masculino de sí misma, edificado con los mismos ingredientes y matizado de igual forma que su propia imagen?[10] Según el retrato hablado que, después del suyo propio, hace Leonor, Carlos es un dechado de perfecciones físicas y morales. Pide, como Antonio a su prima Juana, "licencia para pintarlo" (p. 39) y a mi vez yo la pido para reproducir parte de los setenta y dos versos que Sor Juana le dedica. Principia con una imagen física tradicional, de la que también están ausentes los rasgos individuales de la persona descrita. La dibuja de acuerdo a las reglas de la belleza masculina, mucho menos frecuentada en esa época dentro del ámbito de la prosopografía:

[10] Cf. n. 7.

> Era su rostro un enigma / compuesto de dos contrarios / que eran valor y hermosura, / tan felizmente hermanados, / que faltándole a lo hermoso / *la parte de afeminado,* / hallaba lo más perfecto / en lo que estaba más falto: / porque *ajando* las facciones / con un *varonil desgarro,* / no consintió a la hermosura / tener imperio asentado... (p. 40).

De esa descripción deducimos también la belleza de Leonor. Carlos es bello y esa beldad refleja la de su amada, pues ambos se rigen por la teoría de las correspondencias. Esta coquetería textual permite dibujar lo borrado expresamente por la narradora, y marca otro hecho fundamental: en ese traslado, en esa copia del natural, se ha tenido especial cuenta del decoro, manifestado en el "desgarro" que, al "ajar" las facciones del retratado, le concede una hermosura suficiente y evita al mismo tiempo cualquier sospecha sobre su virilidad. Esta nota de realismo se inscribe para subrayar de manera paralela aquella ausencia y aquel silencio ya anotados. Además, reinscribe algo fundamental, sólo dos seres fuera de lo común pueden corresponderse absolutamente y conservar simultáneamente su identidad y complementarse.

Notable contraste con Tirso, en quien las ambigüedades se marcan con delectación. ¿No las resume acaso Tarso cuando reprende a Mireno por callar?

> ¿Qué aguardabas, pese a tal, / amante corto y avaro / (que ya te daré este nombre), / pues no te osas atrever? / ¿Esperas que la mujer / haga el oficio del hombre? / ¿En qué especie de animales / no es la hembra festejada, / perseguida y paseada, / con amorosas señales? / A solicitalla empieza: / que lo demás es querer / el orden sabio romper / que puso naturaleza. / Habla; no pierdas por mudo / tal mujer y tal Estado (p. 477).

Tirso lo sabe, la cortedad y el narcisismo no pagan, pero esta nota de realidad se expresa por la boca del gracioso, personaje especialmente delineado para expresarla. En *Los empeños*, esa realidad, esa crítica las verbaliza el personaje principal.

No obstante, el narcisismo se ejerce. Carlos, ya lo he repetido hasta la saciedad, es semejante a Leonor, pero su semejanza se atenúa por las exigencias del decoro. No las respeta Serafina quien al contemplar su retrato recita este monólogo:

> No en balde en tierra os echó / (quién con vos ha sido ingrato; / que si es vuestro original / *tan bello como está aquí* / *su traslado* creed de mí / que no le quisiera mal. / Y a fe que le hubiera alcanzado / lo que muchos no han

> podido; / pues vivos no me han vencido, / y él me venciera pintado. / Mas aunque os haga favor, / no os espante la mudanza, / que siempre la semejanza / ha sido causa de amor (p. 485).

La cercanía de Leonor y Carlos, su superioridad frente a los demás personajes se subraya de muchas y muy diversas maneras, para empezar en ese juego de retratos, luego, en los lances a los que el enredo los conmina. Carlos no acepta los rumores del vulgo y desmiente lo que ven sus ojos cuando parecen demostrar que, como las otras mujeres, Leonor se define por la mudanza, el capricho, la veleidad:

> DON CARLOS: ¡Qué miro! ¡Amor me socorra! / ¡Leonor, Doña Ana y Don Pedro / son! ¿Ves cómo no fue cosa / de ilusión el que aquí estaba? CASTAÑO: ¿Y de que esté no te enojas? / DON CARLOS: No, hasta saber cómo vino; / que si yo en la casa propia / estoy, sin estar culpado, / ¿cómo quieres que suponga / culpa en Leonor? Antes juzgo / que la fortuna piadosa / la condujo adonde estoy (p. 90).

Leonor pasa por los mismos sobresaltos. Tampoco acepta, al principio, como los demás personajes de ésta y muchas otras comedias, que su doble pueda actuar como actúan los otros y, cuando las apariencias acusan a Carlos, prefiere ir al convento y no casarse con don Pedro.

DE LA VIDA ES UN TRASLADO...

El más acabado reflejo, el más perfecto retrato es el teatro, afirma Tirso. ¿Cómo no hacer de él la piedra de toque de todo este edificio verbal? La metaforización se apoya en varias acepciones de la palabra lengua. Se desdobla como los personajes, al principio, en pluma y espada y organiza las acciones narrativas: Ruy Lorenzo, secretario del duque, falsifica una carta —usa la *lengua-pluma*— para inculpar al violador de su hermana; el duque de Avero saca la espada, "de lengua ha de servir" (p. 440), para defenderse del conde quien lo inculpa, a pesar de que quiere ser su yerno y casarse con Serafina. Se usa la palabra lengua como sinécdoque, recurso que le permite a Tirso construir el texto, ese texto proferido en escena por "las lenguas de la boca" y escrito por su autor con las "lenguas de la mano". Así se manifiestan los diversos discursos, a los que se añade el del pincel, tantas veces señalado. Por su parte hablan también los cuerpos y sus vestidos, y Mireno, travestido de secretario de Magdalena es empleado por ella para que... "Dándome algunas liciones, / más clara la letra haré" (p. 465). La timidez,

el encogimiento de Mireno, remiten a una mudez, como ya lo decía arriba, a una falta de lengua, por lo que se le compara con una mujer, quien debe callar aquello que concierne a su honor. Este tipo de mudez corresponde también a la de la escritura del drama antes de su representación. Cuando Magdalena advierte que Mireno callará para siempre si ella no le presta su lengua, cumple con las funciones del hombre en esa época, o para decirlo mejor, al usar la lengua afirma su condición de dueño del discurso. Aquí va implícita otra acepción de la palabra que si se dijera resultaría obscena; está verbalizada, sin embargo, en ese símil utilizado por Juana al que he denominado ginecológico. Para que la lengua de Mireno hable, Magdalena se traviste mentalmente de hombre. Serafina admite esa función cuando, en triple reflejo, con traje de varón, representa ante Juana a un personaje masculino y, cuando el pintor, escondido con Antonio en el jardín, delinea su bosquejo, mientras los otros la observan. El retrato viene a constituir así otra de las posibles metaforizaciones de la palabra lengua, porque el pincel la sustituye.

La lengua usada en el teatro, acoplada a la pluma que escribe la obra, se convierte a la vez en un juego de espejos, efecto característico del teatro. Las representaciones que en la comedia producen el efecto del teatro dentro del teatro, le permiten a Tirso definir lo que éste es para él. El teatro tiene el extraño poder de hacer que los personajes muestren en la actuación todos los repliegues que en la vida real el decoro prohibe; de la misma manera, Sor Juana puede decir, a través del monólogo de Leonor, su idea de lo que debiera y pudiera ser una mujer dentro de su sociedad. La extraña función de la teatralidad permite desdoblar al sujeto que habla, le hace pronunciar varios discursos y asumir varias personalidades a la vez; el teatro es el instrumento ideal para señalar las ambigüedades y las rupturas del mundo. Pero más importante aún, el teatro es un reflejo de la vida, y a su manera, participa de la actividad narcisista y por ello enamora. ¿No lo resume así Serafina cuando vestida de hombre se pone a representar?

> ¿Qué fiesta o juego se halla, / que no le ofrezcan los versos? / En la comedia los ojos, / ¿no se deleitan y ven / mil cosas que hacen que estén / olvidados sus enojos? / La música, ¿no recrea / el oído, y el discreto / no gusta allí del conceto / y la traza que desea? / ¿Para el alegre, ¿no hay risa? / Para el triste, ¿no hay tristeza? / ¿Para el necio agudeza? / Allí el necio, ¿no se avisa? / El ignorante, ¿no sabe? / No hay guerra para el valiente, / consejos para el prudente, / y autoridad para el grave? / ... ¿Quieres ver los epitetos / que a la comedia he hallado? / *De la vida es un traslado*, / sustento de los discretos, / dama del entendimiento, / de los sentidos banquete, / de los gustos ramillete, / esfera del pensamiento, / olvido de los agravios, / manjar

de diversos precios, / que mata de hambre a los necios / y satisface a los sabios (pp. 467-468).

Esas escenas, esos espectáculos revelan, reflejan, pero también ocultan. La repetición y la diferencia están separadas por una franja mínima, ínfima diferencia inducida paradójicamente por la identidad. La repetición y la diferencia están tan estrechamente imbricadas una en la otra y se acercan con tal exactitud que suele ser difícil decidir, como les sucede a los personajes mismos, qué es lo verdadero. En esa tersa superficie donde radica el narcisismo, en esa zona evasiva y resbalosa donde se encuentra la imagen proyectada, cualquier profundidad aparece como algo puramente formal que juega dentro del relato el mismo juego de las apariencias, el juego de identidades y diferencias, repetidas en espejo y que, sin descansar, van de las palabras a las cosas, a las situaciones, a los géneros; al repetirse se pierden, para volver a encontrarse en ellas mismas, como lo indica de entrada y por su tautología la sinécdoque imantada a la palabra lengua.

La riqueza alcanzada por la polisemia de la palabra lengua en Tirso remite al reflejo narcisista y a la escritura. Por eso, la trama se inicia en un incidente caligráfico, la falsificación de una carta, una carta que enmienda la realidad porque pretende hacer justicia a una mujer burlada mediante un escrito: a manera de espejo, copia los rasgos exactos de una caligrafía. Y quien lo hace es un secretario, quien, como el propio autor del drama, utiliza la escritura para crear un mundo, mundo perfecto que puede transformar la realidad desde la escena. El espejo lo reitera Tirso, cuando hace ingresar a Mireno como secretario de Magdalena y enseñarle a corregir sus borrones. La pluma que escribe, ya lo he reiterado, es otra forma de lengua y la escritura puede a su vez usarse para "enmendar los borrones" (p. 465) de la vida. Si a esto agrego el uso que en Tirso se da a la palabra borrador, la imagen queda completa. El alma lleva en ella, antes de encontrar al arquetipo, un borrador interior, que al contacto con la imagen exterior se delinea y se conforma, de manera semejante a la escritura del drama que le da forma a aquello que, en principio, es sólo un borrador. A esto parece referirse Antonio cuando lo rechaza Serafina, al asumir él su verdadera personalidad: "Borrad, alma el retrato / que en vos pinta amor..." (p. 484). El teatro puede hacer y deshacer cualquier tipo de entuerto, así sea el entuerto amoroso.

En Sor Juana se perfila también este ejercicio manejado por Tirso; en ella aparece a menudo en distintas composiciones de su vasta y proteica obra y no sólo en el teatro. Prefiere valerse de la palabra eco para subrayar la confusión que provocan los reflejos y las apariencias, esas mudanzas de Fortuna, objetos del Acaso, productos quizá del Mérito y la Diligencia con

que inicia su comedia y que hace decir al Mérito en la Loa que la precede, respecto a los otros "entes" (Acaso, Fortuna y Diligencia):

> Atribuirlo a un tiempo a todas, / no es posible; pues confusas / sus cláusulas con las nuestras, / confunden lo que articulan. / Vamos juntando los ecos / que responden a cada una, / para formar un sentido / de tantas partes difusas (p. 11).

Sor Juana participa y discrepa al mismo tiempo de la visión de Tirso. Coinciden en una conciencia crítica de la realidad, que revela las trampas implícitas en el narcisismo y en la visión platónica, arquetípica del amor, aunque es cierto que asimismo la aceptan como la acepta el Barroco, ese mundo "de pareceres tan varios" (Romance 2, t. I, p. 5). Tirso, la enfrenta desde afuera, situado como Antonio y el pintor atrás de la valla que separa el jardín de los otros espacios de la comedia, donde Serafina también la representa. La posibilidad de mirar y de comentar en apartes o en juegos de teatro dentro del teatro subraya esa conciencia crítica. Sor Juana utiliza obviamente esos recursos (¿cómo hubiera podido hacerlo de otra forma?), pero al desdoblar el narciso, al desenmascararlo teatralmente y convertir el retrato hablado de Leonor en autobiografía, inserta ese tono de realidad, esa conciencia crítica en el corazón mismo del drama. Lo subrayará de infinitas maneras dentro de este mismo, riquísimo drama, pero esas estratagemas ya son harina de otro costal.