LA INNOVADORA FIESTA BARROCA DE SOR JUANA: *LOS EMPEÑOS DE UNA CASA*

SUSANA HERNÁNDEZ ARAICO
California State Polytechnic University, Pomona

Los empeños de una casa y sus textos complementarios[1] —loa, canciones, sainetes y fin de fiesta— ocupan un puesto único en la historia y evolución del teatro clásico español. Publicados como unidad completa (Sevilla, 1692; Barcelona, 1693), constituyen una de las raras fiestas teatrales que han sobrevivido en su totalidad[2] y la única de la pluma de una dramaturga explícitamene comisionada para una celebración real palaciega. Sor Juana la compuso en homenaje a los representantes de la monarquía española habsburga, los virreyes marqueses de la Laguna y condes de Paredes en la imperial ciudad de México, probablemente entre 1683 y 1684.[3] Tales festejos en la corte virreinal mexicana pretendían seguir el modelo de las fiestas cortesanas españolas donde el divertimento principal consistía en una comedia (generalmente sobre tema mitológico y de musicalidad coral-coreográfica) con las piezas tradicionales acompañantes —loa, entremés, sainete y fin de fiesta. Todas éstas, sin embargo, no eran comúnmente de la misma pluma.[4] Ya sea que *Los empeños de una casa* y sus piezas complementarias se hayan o no realmente montado en conjunto, el texto impreso de cualquier manera resalta en la historia de nuestro teatro clásico como una de las contadas fiestas teatrales que sobreviven enteras —además como la única de éstas escrita por una mujer, y eso en territorio colonial.

En comparación con los numerosos análisis concienzudos que la poesía y prosa de Sor Juana han merecido de distinguidos eruditos,[5] no cabe duda de

[1] *Vid.* la edición de Celsa Carmen García Valdés. PPU, Barcelona, 1989.

[2] Según la ponencia (no publicada) de Díez Borque en el X Coloquio Anglogermano sobre Calderón (Passau, julio de 1993), no existen textos completos más que de seis fiestas.

[3] Para la fecha del primer montaje de *Los empeños de una casa, vid.* mi estudio "Problemas de fecha y montaje en *Los empeños de una casa* de Sor Juana Inés de la Cruz", en Ysla Campbell (ed.), *El escritor y la escena IV. Homenaje a Alfredo Hermenegildo.* Actas del IV Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (Ciudad Juárez, 9-11 de marzo de 1995). Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, Ciudad Juárez, 1996, pp. 111-123.

[4] Un raro ejemplo de una fiesta compuesta en su totalidad por el mismo dramaturgo es *Fieras afemina amor* (1670) de Calderón; *vid.* la edición de la fiesta completa de Ed. E. M. Wilson. Edition Reichenberger, Kassel, 1984.

[5] Entre los estudiosos más prestigiosos de Sor Juana o su ambiente cultural hay que

que su teatro ha permanecido relativamente descuidado por la crítica. En gran parte, los acercamientos a éste han sido de enfoque temático, y no propiamente teatral, por parte de estudiosos interesados en profundizar en la biografía de Sor Juana aclarando pasajes de su poesía y prosa por medio de sus composiciones dramáticas. Éstas consisten principalmente en loas para comedias, en su mayoría no identificadas, pero también para sus propios tres autos y dos comedias. *Los empeños*, como se ha dicho, además incluye dos sainetes, tres canciones y fin de fiesta. Muy parecidas a las de este final coral-coreográfico, unas composiciones que aparecen en el primer volumen de Alfonso Méndez Plancarte como lírica personal, se identifican claramente como letras de canciones para una serie de bailes en honor de la pareja virreinal en el convento de San Jerónimo, es decir, como texos parateatrales.[6] Igualmente, algunos de los villancicos de Sor Juana demuestran rasgos dramáticos-coreográficos que los identifican como textos proyectados para efectos no sólo auditivos, sino también visuales-espaciales. Aunque las composiciones de Sor Juana para tal variedad de escenarios parezcan, pues, pocas en comparación con los centenares de Lope, Tirso y Calderón, constituyen un porcentaje considerable de su propio *corpus* y la identifican como la única dramaturga de su época, originaria y residente sin interrupción alguna de la Nueva España. Además, la productividad teatral de Sor Juana —tomando en cuenta la loa sacramental que Calleja menciona y sus ciclos de villancicos— abarca una extensión cronológica de su vida más larga que la de los otros géneros en que la crítica la aprecia mayormente.

A pesar de no conocerse documentación de montaje alguno de las loas y comedias de Sor Juana en su propio tiempo, muy probablemente se presentaron en la ciudad de México para las ocasiones que claramente celebran. Si el contenido laudatorio no fija propiamente la fecha de esas celebraciones, claramente sus autos, bailes, loas, comedias y villancicos apoyan la aseveración de Sor Juana misma de que escribe sólo por comisión, salvo por su famoso "papelillo".[7] En España, las nueve ediciones en que

---

mencionar a Antonio Alatorre, Marie-Cécile Bénassy-Berling, José Pascual Buxó, Asunción Lavrin, Octavio Paz, Rosa Perelmuter, Dario Puccini, Georgina Sabat de Rivers, Robert Stevenson y Elías Trabulse.

[6] *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz. Lírica personal* (ed. Alfonso Méndez Plancarte). FCE, México, 1951, 2ª ri., 1988, vol. I, pp. 181-187.

[7] En su *Respuesta a Sor Filotea,* Sor Juana afirma que "Yo nunca he escrito cosa alguna por mi voluntad sino por ruegos y preceptos ajenos; de tal manera, que no me acuerdo haber escrito por mi gusto sino es un papelillo que llaman *El Sueño*". *Obras completas. Comedias, sainetes y prosa* (ed. Alberto G. Salceda). FCE, México, 1957, 1ª ri., 1976, vol. IV, pp. 470-471. Para más aseveraciones de Sor Juana sobre el escribir hasta en contra de su propia voluntad ("violentada", y "por obedecer..."), *vid.* además las pp. 444 y 464.

aparecen estos textos teatrales[8] los harían accesibles para la puesta en escena, aunque no se conozcan aún documentos que constaten montaje alguno del teatro de Sor Juana en siglos pasados.[9] Para *Los empeños*, sin embargo, existe un manuscrito de una loa del siglo XVIII con el nombre de Juan Vélez de León y otro de la comedia misma, los cuales apuntan a algunas producciones comerciales en la España de la época.[10]

Después de regresar a España en 1689 los condes de Paredes y al restablecerse en la corte madrileña,[11] no es inconcebible que hubieran patrocinado un montaje de *Los empeños* en su propia casa palaciega. También podría haberse montado la fiesta en los estados sevillanos del hermano del ex virrey, el duque de Medinaceli, valido de Carlos II de 1680 a 1685.[12] Igualmente el marqués de Mancera —virrey de la Nueva España (1664-1673) bajo cuya protección y la de su esposa, la prodigiosa adolescente ilegítima Juana de Asbaje había ingresado en la corte de la ciudad de México— orgullosamente habría comisionado una producción de la ingeniosa comedia sorjuaniana, mientras disfrutaba varios puestos de influencia en la tumultuosa política en torno a Carlos II.[13] Tal patrocinio cortesano habría facilitado el traslado de *Los empeños* al teatro comercial con ajustes espaciales adecuados según el corral de que se tratara.

La comedia sobrepasa la complicación de las calderonianas de capa y espada —aclamadas por sus ingeniosas intrigas inclusive en la cúspide de la oposición neoclásica al Barroco. De ahí que las enmarañadas entradas y salidas de los personajes requieran un plano escénico de corral muy preciso, según lo ha trazado José María Ruano de la Haza.[14] Salvo otros dos estudios sobre su

[8] Las obras de Sor Juana (no reeditadas nuevamente hasta este siglo) aparecen en 1689, 1690, 1691, 1692, 1693, 1700, 1701, 1709, 1714, 1715 y 1725. Aunque *Los empeños de una casa* no aparece hasta el t. II de 1692 (Sevilla) y 1693 (Barcelona; tres ediciones), ya en *Inundación Castálida* de 1689 figuran algunas loas, villancicos y el *Neptuno alegórico*.

[9] Octavio Paz cita "una curiosa información" de A. María y Campos, en *México en la Cultura*, 145 (1951) (s.p.) [suplemento dominical de *Novedades*], sobre montajes de *Amor es más laberinto* y *Los empeños de una casa* en Manila en 1709, con motivo del nacimiento del primogénito de Felipe V. *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*. Seix Barral, Barcelona, 1982, 2ª ri., México, 1985, p. 441.

[10] Ms. 2.100, BN Madrid para la *Loa* y Ms. 16.019, BN Madrid para las tres jornadas de la comedia, ambos en letra del siglo XVIII.

[11] El marqués de la Laguna funge en la corte madrileña como mayordomo de la nueva reina Mariana de Neuburgo, antes de morir el 22 de abril de 1692, según Paz. *Op. cit.*, p. 204.

[12] *Ibid.*, p. 245.

[13] *Ibid.*, pp. 129-130 y 186-188. Para el apoyo del marqués de Mancera en Madrid, *vid.* además Georgina Sabat de Rivers, "Los problemas de *La segunda Celestina*". *NRFH,* 40, 1 (1992), n. 29, pp. 506-507 y 511.

[14] "*Los empeños de una casa*: 'La puesta en escena de un festejo teatral de Sor Juana Inés de la Cruz en una casa-palacio del Méjico colonial'", en José Ma. Díez Borque (ed.), *Espacios*

puesta en escena,[15] *Los empeños de una casa* ha despertado poco interés por su logro teatral dentro de su propio contexto cultural. Muchos estudios sobre Sor Juana han observado de paso que traspasa el complicado formato cómico de Calderón o que trasciende su criterio ético-estético del código de honor. Muy pocos, de hecho, se han enfocado en las innovaciones distintivas de la comedia de Sor Juana.[16]

Entre los textos complementarios de la comedia que como centro otorga su título a la fiesta entera, sólo el *Sainete segundo* se ha considerado algo más que superfluo. Después del minucioso estudio de Pailler sobre el eslabón retórico de la *question d'amour*, la *Loa* y el *Sainete primero* con la sección central de la comedia en la segunda jornada y el sarao final, estos minidramas junto con las canciones no han recibido suficiente atención crítica.[17] El *Sainete segundo* sí ha despertado bastante interés por una supuesta innovación metateatral[18] y sus tentadoras sugerencias históricas sobre el posible patrocinador de la fiesta[19] y

teatrales del Barroco español: calle, iglesia, palacio, universidad. XIII Jornadas de Teatro Clásico (Almagro, 7-9 de julio de 1990). Edition Reichenberger, Kassel, 1991, pp. 199-220.

[15] Aurelio González, "El espacio teatral en *Los empeños de una casa. Y diversa de mí misma entre vuestras plumas ando*". *Homenaje internacional a Sor Juana Inés de la Cruz.* El Colegio de México, México, 1994, pp. 269-277; y Catherine Larson, "Writing the Performance: Stage Directions and the Staging of Sor Juana's *Los empeños de una casa*". *Bulletin of the Comediantes*, 42, 2 (1990), pp. 179-198.

[16] *Vid.* los estudios de James A. Castañeda, "*Los empeños de un acaso* y *Los empeños de una casa*: Calderón y Sor Juana —la diferencia de un fonema". *Revista de Estudios Hispánicos*, 1, 1 (1967), pp. 107-116; de Patricia Kenworthy, "The Spanish Priest and the Mexican Nun: Two Views of Love and Honor", en W. M. Aycock and S. P. Cravens (eds.), *Calderon de la Barca at the Tercentenary: Comparative Views.* Texas Tech Press, Lubbock, 1982, pp. 103-117; y de J. Valbuena, "Calderón y el teatro seglar de Sor Juana", en Hans Flasche (ed.), *Hacia Calderón* (X Coloquio Anglogermano, Passau, 1993). Franz Steiner Verlag, Stuttgart, 1994, pp. 79-89.

[17] *Vid.* los estudios de Sara Poot Herrera "Las prendas menores de *Los empeños de una casa, Y diversa de mí misma entre vuestras plumas ando*". *Homenaje internacional a Sor Juana Inés de la Cruz.* El Colegio de México, México, 1994, pp. 257-268; y "Sobre el segundo sainete de *Los empeños de una casa*", en Carmen Hernández Valcárcel (ed.), *Teatro, historia y sociedad.* Seminario Internacional sobre Teatro del Siglo de Oro Español (Murcia, 24-25 de octubre de 1994). Universidad de Murcia/Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, Murcia, 1996, pp. 95-107.

[18] *Vid.* de F. Monterde (ed.), *Sainetes* (de Sor Juana Inés de la Cruz). Intercontinental, México, 1945; y "Teatro profano de Sor Juana", *Cultura mexicana.* Intercontinental, México, 1946, pp. 55-90. El criterio de Monterde se ha venido reafirmando sin fundamento en la crítica sorjuanista. Para la antigüedad de la técnica del teatro dentro del teatro, *vid.* mi estudio "El gracioso y la ruptura de la ilusión dramática". *Imprévue*, 1 (1986), pp. 61-73.

[19] Para la falta de suficientes datos fehacientes sobre cuál Deza o si uno de ellos realmente sería el patrocinador de la fiesta, *vid.* mi estudio "Problemas de fecha y montaje...", ed. cit., p. 118.

por la posible autoría de Sor Juana de la última jornada anónima de *La segunda Celestina* que Salazar y Torres dejó inconclusa.[20] Aparte de las piezas menores, la comedia de la fiesta *Los empeños de una casa* también ha padecido el mismo descuido de las comedias de capa y espada en comparación con las tragedias canónicas.[21] Los sorjuanistas se han fijado principalmente en el parlamento introductorio de Leonor como reflejo de la (auto)biografía de Sor Juana[22] y en el soliloquio de Castaño mientras se disfraza de mujer en la tercera jornada como novedosa crítica social.[23] Estos parlamentos, sin embargo, no representan realmente toda la innovación que esos críticos han supuesto ya que ambos personajes están cuidadosamente modelados en los tipos *mujer esquiva*[24] y

[20] Para lúcidas clarificaciones de la reciente agitada controversia sobre la posible autoría de Sor Juana de la anónima última jornada de *La segunda Celestina*, *vid.* los estudios de Thomas A. O'Connor, "Los enredos de una pieza. El contexto histórico-teatral de *El encanto es la hermosura* o *La segunda Celestina* de Salazar y Torres, Vera Tasis y Sor Juana". *Literatura mexicana*, 3, 2 (1992), pp. 283-303; y de Georgina Sabat de Rivers, art. cit., pp. 493-512.

[21] Elias Rivers, por ejemplo, cataloga la comedia de capa y espada como "deleznable género literario", en su ensayo "Indecencias de una monjita mexicana", en A. D. Kossoff y J. Amor y Vásquez (eds.), *Homenaje al profesor William L. Fichter*. Castalia, Madrid, 1971, p. 636.

[22] Alfonso Méndez Plancarte mismo en su "Introducción" a las *Obras completas de Sor Juana*, observa lo siguiente: "Ya en vida de Sor Juana, su poética gloria podía decir, tal como la Leonor de su comedia de *Los Empeños* [*sic*]: 'Era de mi Patria toda / el objeto venerado / de aquellas adoraciones / que forma el común aplauso...'". Ed. cit., p. XXXVII. Para la repetida identificación entre Sor Juana y Leonor en la crítica, *vid.* los siguientes estudios: Anita Arroyo, "El teatro", *Razón y pasión de Sor Juana Inés de la Cruz*. Porrúa y Obregón, México, 1952, pp. 267-271; Raquel Chang Rodríguez, "Relectura de *Los empeños de un acaso*". *Revista Iberoamericana*, 104-105 (1978), pp. 409-416; J. A. Feustle Jr., "Hacia una interpretación de *Los empeños de una casa* de Sor Juana Inés de la Cruz". *Explicación de textos literarios*, 1-2 (1973), pp. 145-147; P. Henríquez Ureña, "El teatro de la América española en la época colonial", en *Obra crítica* (ed. Emma Susana Sperati Piñero). FCE, México, p. 716; O. Paz, *op. cit.*, pp. 436-437; G. Sabat de Rivers, "Introducción biográfica y crítica", *Inundación Castálida* (de Sor Juana Inés de la Cruz). Castalia, Madrid, 1982, pp. 20-21; y "Tiempo, apariencia y parodia: el diálogo barroco y transgresor de Sor Juana", en *Estudios de literatura hispanoamericana: Sor Juana Inés de la Cruz y otros poetas barrocos de la colonia*. PPU, Barcelona, 1992, pp. 201-203; A. Stoll, "Teaching Golden Age Drama: Metatheater as Organizing Principle". *Hispania*, 75, 5 (1992), p. 1346.

[23] Al respecto *vid.* el ensayo de C. B. Waimer, "Sor Juana as Feminist Playwright: The *Gracioso*'s Satiric Function in *Los empeños de una casa*". *Latin American Theatre Review*, 26, 1 (1992), pp. 91-98.

[24] Para el tipo de la mujer esquiva, *vid.* el trabajo de Ruth Lundelius, "Bluestockings and Other Disdainful Women", en "The *mujer varonil* in the Theater of the Siglo de Oro". Dis. de la Universidad de Pennsylvania, Philadelphia, 1969, pp. 197-249; a6demás los de Melveena McKendrick, "The *mujer esquiva*", en *Women and Society in the Spanish Drama of the Golden Age: A Study of the "Mujer Varonil"*. Cambridge University Press, London, 1974, pp. 142-173; y "Women Against Wedlock; The Reluctant Brides of Golden Age Drama", en B. Miller

gracioso.[25] En *Los empeños*, no obstante, éstos y otros personajes-tipo junto con ciertas situaciones o técnicas dramáticas sí constituyen una sorprendente modulación de teatralidad barroca y su despliegue de engaños visuales y retóricos.

Pero más que innovadora, Sor Juana es transmutadora. Como artista colonial que pretende impresionar en la corte virreinal a la comunidad cultural hegemónica,[26] se preocupa por afirmar y comprobar su experto manejo del discurso dominante que emana del centro cultural europeo —a saber, la corte madrileña, definidora de su *milieu* marginal y su propia posición dentro de él. El éxito de Sor Juana en loas anteriores y en la loa a *Los empeños*, con los más sofisticados mecanismos barrocos de representación para espectáculos cortesanos, legitimiza su desconstrucción del paradigma de la comedia española.

Por eso "ver en Leonor de *Los empeños de una casa* una transparente representación autobiográfica de Sor Juana no es más que percibir la mitad del drama", según Merrim[27] —y ni eso, diría yo. Igualmente, reducir *Los empeños* a la infraestructura de una rivalidad femenina (*womanscript* para Merrim) que proyecta "el ser dividido de Sor Juana" entre heroína oscura/diabólica e iluminada/angelical desploma el despliegue exhibicionista de Sor Juana. Su diestra combinación de códigos teatrales hegemónicos se convierten entonces en una casi masoquista falta de confianza, según Merrim, de una "mujer de la iglesia" tras "la máscara de convenciones teatrales masculinas". Pero la autoexpresión sorjuaniana que desconstruye paradigmas escénicos resulta mucho más compleja y evasiva que cualquier dualismo ideológicamente reductivo. La ambivalencia teatral de Sor Juana implica un juego de apariencias, identidades y diferencias

---

(ed.), *Women in Hispanic Literature: Icons and Fallen Idols*. University of California Press, Los Angeles, 1983, pp. 115-146.

[25] Para el tipo del gracioso, *vid.* "El gracioso, la ficción cómica y las bodas de la tragedia nueva", en mi libro *Ironía y tragedia en Calderón*. Scripta Humanistica, Potomac, 1986, pp. 61-98; y el trabajo monumental de Alfredo Hermenegildo, *Juegos dramáticos de la locura festiva: pastores, simples, bobos y graciosos del teatro clásico español*. Oro Viejo, Palma de Mallorca, 1995.

[26] *Vid.* el estudio de Viviana Díaz Balsera, "*Los empeños de una casa*: el sujeto colonial, y las burlas al honor", en Ysla Campbell (ed.), *El escritor y la escena II*. Actas del II Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (Ciudad Juárez, 17-20 de marzo de 1993). Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, Ciudad Juárez, 1994, pp. 61-73.

[27] Stephanie Merrim, "*Mores Geometricae*: The 'Womanscript' in the Theater of Sor Juana Inés de la Cruz", en Stephanie Merrim (ed.), *Feminist Perspectives on Sor Juana Inés de la Cruz*. Wayne State University Press, Detroit, 1991, p. 95; para las siguientes referencias al estudio de Merrim, *vid.* además las pp. 95-106.

engañosas proyectadas hacia un espectáculo-espejo donde el narcisismo emerge y la profundidad parece mero formalismo.[28]

En este sentido, las piezas complementarias de la comedia son fundamentales para una comprensión del logro teatral de Sor Juana. La *Loa* alaba a los patrocinadores y preludia el argumento cómico. Pero como espectáculo operático-alegórico para el entretenimiento de los poderosos, manifiesta el dominio sorjuaniano de la forma teatral predominante en fiestas reales en Madrid y otras cortes europeas. Sor Juana halaga a la pareja virreinal en el público como heraldo del Júbilo personificado en visión trascendente por encima de la simétrica aparición conflictiva de las dos parejas de personajes alegóricos: Mérito y Diligencia, Fortuna y Acaso. Este último personaje apunta a la divergencia sorjuaniana con la comedia paradigmática del título mismo que altera, *Los empeños de un acaso* de Calderón a *Los empeños de una casa*. Este título se origina en *Casa con dos puertas* de Calderón mismo[29] como apunte autorreferencial del cual Sor Juana se apropia, rebasando la complicación cómica que Calderón traza en dos casas con una cesura narrativa sobre la cacería real.

El principio de la comedia de Sor Juana que marca los parámetros del género de capa y espada, representativo de la nobleza urbana media, inmediatamente se contrapone al preludio alegórico de la *Loa* que suscita la expectativa de un espectáculo mitológico de acción mínima y extensos pasajes líricos en *recitativi*. Contrario al espíritu tradicional de los prólogos, la hiperbólica petición de castigo por parte de Sor Juana en la retórica estilizada del amor cortés de la canción inmediatamente posterior a la *Loa*, se comprende mejor tomando en cuenta la divergencia estilística con que está por sorprender a sus receptores al principiar la primera jornada.

Surge la pregunta ¿por qué Sor Juana escribiría una comedia de capa y espada para una celebración cortesana con todos los adornos exteriores de otro tipo de teatro y que, por lo tanto, destacan en discordancia estilística con la comedia central? Y ¿por qué el juego intertextual con el título precisamente de esa comedia calderoniana *Los empeños de un acaso*? Evidentemente, el texto atribuido a Calderón, y dudosamente suyo según Maria Grazia Profeti, había desarrollado ya cierta reputación como espectáculo palaciego en adaptaciones

[28] Margo Glantz, "De Narciso a Narciso o de Tirso a Sor Juana: *El vergonzoso en palacio* y *Los empeños de una casa*", en Ysla Campbell (ed.), *El escritor y la escena*. Actas del I Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (Ciudad Juárez, 18-21 de marzo de 1992). Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, Ciudad Juárez, 1993, p. 42.

[29] *Vid.* el v. 1543 ("los empeños de esta casa") en la *Primera parte de comedias de don Pedro Calderón de la Barca II* (ed. Ángel Valbuena Briones). CSIC, Madrid, 1981, p. 48.

musicales italianas montadas y/o publicadas entre 1656 y 1682 con interludios, ballets y "armonías exquisitas" en Roma y posiblemente en los ducados de Módena y Mantua así como en Venecia y Nápoles.[30] La comedia de Sor Juana en homenaje a la virreina de la Nueva España de la familia Gonzaga, emparentada con la casa de Mantua, muy adecuadamente presentaría entonces otra variación del texto ya de establecida reputación italiana.

La comedia de Sor Juana también exhibe *intermedii* y una especie de ballet coral o sarao. Armonías exquisitas forman una parte principal de tres de las piezas complementarias —la *Loa*, el *Sainete primero* y el fin de fiesta— y destacan peculiarmente a la mitad de la comedia donde la intriga cede por completo a la expresión lírica de la frustración amorosa de cada personaje con acompañamiento musical. El centro preciso de la comedia —donde una escena de jardín ofrece un descanso coral casi bucólico de la complicada farsa doméstica concuerda, pues, con la apertura y el cierre musical del texto teatral entero. Tan prolongada cesura musical que detiene totalmente la acción dentro de una comedia de capa y espada, no es de ninguna manera típica en la cúspide de popularidad del género en los corrales ni posteriormente en refundiciones palaciegas. Tal interludio musical dentro de la comedia misma eleva el género de capa y espada al nivel lírico de espectáculo cortesano. Pues evidentemente esta escena (estratégicamente colocada a la mitad de la segunda jornada) está concebida en términos de contrapunteo cantado, como en las obras mitológicas de Calderón a partir de 1635.

La teatralidad musical resalta al escenificar doña Ana a propósito esta función coral con su hermano don Pedro y doña Leonor para engañar a don Carlos. Éste, encerrado con su criado Castaño, la ve por una reja desde arriba donde también responde en armoniosa canción. Sor Juana invierte así los papeles de galán y dama, encerrándolo a él y al criado tras una reja. La dramaturga además liga la perspectiva de éstos, por medio de los comentarios del gracioso (vv. 1417-1420), a la de las monjas enclaustradas. En tal puntada se incluiría quizá a sí misma, si es que el espectáculo se hubiera llevado a cabo en el convento de San Jerónimo, como el festejo para el cual compone las letras para varios bailes.[31] Por otro lado, la ironía en el contrapunteo cantado humorístico de Castaño y de Celia destaca la construcción artificiosa de toda la escena. Los vínculos retóricos que Pailler traza entre esta parte central de la comedia, la *Loa* y el *Sainete primero* es evidente que forman parte de un esquema teatral más extenso de

[30] Maria Grazia Profeti, "'Armi' ed 'Amori': la fortuna italiana di *Los empeños de un acaso*", en *Estudios sobre Calderón y el teatro de la Edad de Oro* (ed. F. Mundi Pedret). PPU, Barcelona, 1989, pp. 300-301, 310, 316-317.

[31] *Obras completas...*, ed. cit., vol. I, pp. 181-187; *vid.* n. 5 *supra*.

dimensiones corales-musicales-perspectivistas típicas de los espectáculos cortesanos barrocos.

Si las tres canciones que preludian cada jornada acrecientan el timbre lírico de la fiesta, los sainetes, por medio de contraste y desplazamiento irónico, sirven como burla de su artificiosidad —tal como las observaciones de los graciosos destacan la retórica hueca de los señores en la cesura coral central. Ambos se titulan "sainetes". De hecho, el segundo dentro de la vena popular, con actores conocidos que aparecen como tales, burlándose de su propio contexto teatral a un nivel muy coloquial, más bien constituye el tipo de interludio llamado *entremés* que característicamente aparece primero en las fiestas palaciegas como en *Fieras afemina amor*.[32] Los cantos populares incluidos en tales piezas farsescas marcan un obvio contraste con los *recitativi* y coros de la comedia central así como con los del otro interludio —más propiamente llamado "sainete" o *delicadeza* a finales del siglo XVII por su refinamiento retórico-musical, concebido para producciones palaciegas. De ahí el título de Sor Juana, *sainete de palacio*, para el interludio sofista-coral que, a diferencia de la práctica teatral de fines del XVII, aparece primero.[33]

Como debate farsesco, pero altamente musical, el *Sainete primero* sigue el modelo calderoniano del *Segundo sainete* en *Fieras afemina amor*. La alegorización de Sor Juana, sin embargo, corresponde más a las loas corales que Calderón y sus seguidores, como Salazar y Torres, escriben para autos y fiestas cortesanas.[34] Más que criticar la práctica cortesana del galanteo palaciego que Sor Juana habría conocido como dama de la corte,[35] el tono satírico que prevalece en el *Sainete primero* y sus modelos calderonianos hace resaltar los extremos ridículos de la establecida convención estética retórica, amplificada con el adornamiento musical barroco del teatro cortesano. Seguramente los silbidos en el *Sainete segundo* de Sor Juana se burlan a lo máximo de la artificiosidad retórica musical de todas las otras piezas complementarias así como de la cesura

[32] "Entremés del triunfo de Juan Rana", en Wilson, ed. cit., pp. 114-122; *vid.* además E. Cotarelo y Mori, "Sainetes del siglo XVII", *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*. NBAE, Bailly Bailliere, Madrid, 1911, t. 18, vol. I, pp. CXL y CXLIII.

[33] *Ibid.*, p. CXLII.

[34] De Salazar y Torres, *vid.* como ejemplo la *Loa* para la comedia *El encanto es la hermosura y el hechizo sin hechizo* (ed. Thomas A. O'Connor). Medieval & Renaissance Texts & Studies, Binghamton, New York, 1994, pp. 1-8; *vid.* además el estudio de Miguel Zugasti, "Aspectos sobre la loa y la música en el umbral de la fiesta barroca", en F. Castellón, A. de la Granja, A. Serrano (eds.), *En torno al teatro del Siglo de Oro*. Instituto de Estudios Almerienses, Diputación de Almería, 1995, pp. 167-179.

[35] *Obras completas...*, ed. cit., vol. IV, pp. XXIII-XXVI.

lírica de la segunda jornada. Como expresión de contraste popular también identificado con el acento de *gachupines* al pronunciar la *s*,[36] los agudos silbidos reflejan la propia conciencia de Sor Juana sobre la falta de vitalidad popular en la elegancia musical cuyo comprobado dominio por la monja algunos españoles de la ciudad de México de cualquier manera juzgarían con condescendencia.

Si el *Segundo sainete* satiriza la pronunciación de los españoles en la Nueva España, el sarao final los exalta como nación predominante introductora de la resolución coral-coreográfica a la última *questión d'amour* final donde culmina el ofrecimiento de la fiesta a la familia virreinal. El texto poético del fin de fiesta de Sor Juana constituye el andamiaje retórico para un espectáculo multicultural en la tradición renacentista imperial que exalta el dominio cultural de los poderosos patrocinadores de la fiesta sobre pueblos conquistados.[37] Pero en vez de la trascendencia de Europa-España sobre las otras tres partes (inferiores) del mundo, Sor Juana introduce a las dos naciones europeas representantes del poder cultural de la pareja virreinal —España e Italia. Éstas, además, retórica y coreográficamente se entremezclan a la par con los pueblos subyugados de mayor realce en la ciudad de México, negros[38] e indios o mexicanos. Lingüística y musicalmente, empero, España predomina. Las cuatro naciones cantan en castellano, no en variaciones dialectales ni en náhuatl como en algunos villancicos de Sor Juana[39] y bailan danzas bien asimiladas a celebraciones

[36] Para este nombre despectivo de los españoles recién llegados, *vid.* los comentarios de Gemelli Carreri, donde observa que: "[sus bellas damas] son en gran manera afectas a los europeos, que llaman gachupines, y con éstos, aunque sean muy pobres, se casan mejor que con sus paisanos llamados criollos, aunque sean ricos; los cuales, a causa de esto, se unen con las mulatas, de quienes han mamado, juntamente con la leche, las malas costumbres. De aquí resulta que los criollos odian tanto a los europeos, que pasando alguno de estos por la calle lo burlan, avisándose de una a otra tienda con las voces *él es*: con este motivo, los españoles recién venidos a la ciudad, arrebatados de cólera, algunas veces han disparado sus pistolas sobre aquéllos". *Viaje a la Nueva España (México a fines del siglo XVII)* (trad. J. M. Agreda y Sánchez). Libro-Mex Editores, México, 1955, p. 45 [Biblioteca Mínima Mexicana, 13].

[37] *Vid.* mi estudio "El código festivo renacentista barroco y las loas sacramentales de Sor Juana: des/reconstrucción del mundo europeo", en Ysla Campbell (ed.), *El escritor y la escena II.* Actas del II Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (Ciudad Juárez, 17-20 de marzo de 1993). Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, Ciudad Juárez, 1994, pp. 75-93.

[38] Para la población negra en la ciudad de México en el siglo XVII, *vid.* los comentarios del viajero italiano Gemelli Carreri (n. 36 *supra*), y además en el párrafo a continuación: "Tendrá México cerca de cien mil habitantes; pero la mayor parte negros y mulatos, ya por los muchos esclavos que son llevados allí, ya también porque estando el poder no menos que los bienes en las manos de los eclesiásticos, no hallando los españoles y otros europeos modo fácil de asegurarse alguna cierta renta, como debe procurarlo todo prudente padre de familia, encontrando dificultad para casarse, vienen por último a hacerse religiosos". *Op. cit.*, p. 45.

[39] *Vid.* como ejemplos las ensaladillas en los ciclos de villancicos para las fiestas de la

cortesanas españolas (*v. gr.*, la jácara y el turdión).[40] La versión coral sorjuaniana de un espectáculo renacentista-barroco imperialista de los cuatro continentes —Asia, África y América con Europa como señora— reduce entonces la acostumbrada representación del mundo de cuatro partes a dos: una Europa bicultural (España-Italia) y una América multicultural que extratextualmente comprende tanto a estas dos naciones como a negros y mexicanos. Tal adornamiento musical del fin de fiesta, además de una loa, un sainete y una cesura coral, canciones petrarquistas y otro sainete, en torno a y entreverado en las jornadas de la comedia, destaca visual, auditiva y oralmente las complicaciones de la intriga amorosa cómica —elevando así un género popular comercial a espectáculo barroco cortesano.

Aparte de este fin de fiesta de "cuatro naciones", el texto dramático de la comedia misma, en sí, se halla también impregnado de política cultural más allá de la afirmación del gracioso sobre su nacimiento en las Indias (jornada III, v. 296).[41] En *Los empeños de una casa*, la explicación inicial de doña Ana sobre el desplazamiento geográfico suyo y de su hermano a Toledo desde la corte madrileña (el espacio urbano característico de la comedia española) en sí, marca la descentralización del discurso teatral[42] y la próxima ruptura con el decoro estético.[43] Jean Franco observa que las dos comedias profanas de Sor Juana juguetonamente reflejan las convenciones del teatro español de los Siglos de

---

Asunción de 1676, la de Pedro Nolasco de 1677 y el villancico VIII en el ciclo para la fiesta de la Concepción de 1676, en *Obras completas...*, ed. cit., vol. II, pp. 15-17, 26-27 y 39-40.

[40] Para estas danzas, *vid.* Cotarelo y Mori, art. cit., pp. CLXXXI, CCXXIII-CCXXIV, CCLII, y CCLXII-CCLXIII; además también otros ejemplos de Sor Juana en el festejo que ofrece en el convento de San Jerónimo a la pareja virreinal, en *Obras completas...*, ed. cit., vol. I, pp. 181-182 y 184-186.

[41] La mayoría de los críticos consideran emblemático del criollismo sorjuaniano la afirmación de Castaño sobre el lugar de su nacimiento y el color de su piel, así como su invocación a un famoso santo patrón del "Nuevo Mundo", Sabat de Rivers lo considera mexicano mestizo, "Sor Juana Inés de la Cruz —Teatro: Loas, autos sacramentales y comedias", en L. I. Madrigal (coord.), *Historia de la literatura hispanoamericana. Época colonial.* Cátedra, Madrid, 2ª ed., 1992, vol. 1, p. 288; o mulato, "Tiempo, apariencia...", en *op. cit.*, pp. 203-204. Según Paz, es el único personaje con cierto grado de individualidad y que habla como los mexicanos. *Op. cit.*, p. 436. Arrom reconoce los fuertes lazos de Castaño con los graciosos españoles, en *El teatro de Hispanoamérica en la época colonial.* Anuario Bibliográfico Cubano, La Habana, 1956, p. 85; Flynn observa que "dentro de la ficción de la comedia, Castaño dirá que nació en América (jornada III, v. 296), pero la verdad histórica es que nació en la España de Calderón". *Sor Juana Inés de la Cruz.* Twayne Press, New York, 1971, p. 22 [trad. mía al castellano].

[42] *Vid.* el estudio de José Amezcua, "Hacia el centro: espacio e ideología en la *comedia nueva*", en José Amezcua y Serafín González (eds.), *Espectáculo, texto y fiesta.* UAM-Unidad Iztapalapa, México, 1990, pp. 159-172.

[43] En su notablemente sucinto análisis de *Los empeños de una casa*, Octavio Paz concluye

Oro pero que las imitan a tal grado que se hace visible su arbitrariedad.[44] No se trata, sin embargo, sólo de eso a manera de burla sino de demostrar dominio sobre complicaciones cómicas mayores, por artificiosas que se manifiesten. De hecho, aumentando el número de personajes que esconden ya sea su identidad o motivos ante otros dentro de un espacio bastante reducido, Sor Juana intensifica la intriga de capa y espada de la cual Calderón se consideraba el maestro indiscutible. Pero para tal logro teatral, Sor Juana forzosamente desconstruye el código dramático convencional establecido por Lope y afinado por el genio cómico de Calderón. La ruptura de Sor Juana con el decoro dramático y la imitación convencional se evidencia desde los primeros parlamentos de exposición de doña Ana y su criada. Los detalles de la comedia que demuestran repetida y obviamente esa ruptura se analizan en otro estudio más extenso.[45]

A fin de cuentas, la comedia de capa y espada de Sor Juana emprende un desafío del impulso dinámico de este género a medida que intenta elevarlo a un nivel de espectáculo musical cortesano. Los enamorados que al principio ya se han fugado permanecen prisioneros pasivos de la pareja de hermanos maliciosos, dueños de la casa. Una vez que la intriga de éstos cede a la polifónica contemplación silogística a la mitad de la segunda jornada, entonces se da el *dénouement*: los protagonistas (doña Leonor y don Carlos) hasta entonces inmovilizados retoman la iniciativa y encaminan la trama hacia la solución cómica de múltiples bodas. El hábil travestismo del gracioso que humorísticamente perturba la estructura social resulta análogo así a la desconstrucción del género cómico que Sor Juana lleva a cabo disfrazándolo de forma lírica o viceversa, es decir, el género lírico travestido en comedia de capa y espada bastante peculiar.

Las piezas complementarias, incluyendo el *Sainete segundo* de los silbidos vulgares, corresponden a la fachada lírica de la comedia de capa y espada. Como ornato barroco musical, contrapesan y circunscriben las estratagemas cómicas que entretejen la intriga dramática. Y como la contemplación coral que repetidamente entrecruza esas obstinadas urdimbres, se desploma hacia el centro del texto teatral, en la segunda jornada. La fiesta *Los empeños de una casa* constituye así una composición barroca cuyo centro musical y piezas complementarias se vinculan con múltiples reflejos. En toda la crítica anterior de este texto de Sor

---

lo siguiente: "Sería inútil buscar en sus comedias la más leve transgresión a la estética del decoro". *Op. cit.*, p. 433.

[44] "Sor Juana Explores Space", *Plotting Women: Gender and Representation in Mexico*. Columbia University Press, New York, 1989, p. 26.

[45] "*Los empeños de una casa*: A Baroque Fêst, a Theatrical Feat", en A. Robert Lauer y H. W. Sullivan (eds.), *Studies in Honor of Frank Casa*. Peter Lang, New York [en prensa].

Juana, el no haber tomado en cuenta todo su adornamiento lírico ha privado a la comedia de ecos resonantes del significado propio de su época teatral: una celebración barroca donde lo aparentemente decorativo o superfluo forma parte esencial de un espectáculo completo.