Sor Juana y sus graciosos I: la compleja simplicidad del «Segundo sainete»

Susana Hernández Araico

California State Polytechnic University, Pomona

Mucho antes que *Los empeños de una casa* de Sor Juana Inés de la Cruz llamara la atención de la crítica propiamente teatral, los admiradores de la monja novohispana, no dejan de subrayar el logro del gracioso Castaño, sobre todo en la escena donde dialoga con el público al disfrazarse de mujer a la vista de todos. Últimamente, la creatividad cómica de Sor Juana se patentiza claramente en las tablas mientras que queda disminuida en el estudio de un crítico que, pretendiendo alabarla, enjuicia su genio humorístico a base de una conexión sociohistórica simplista en el *Segundo sainete*[1], reduciendo así la visión estética-teatral de la dramaturga. Ese planteamiento me ha incitado a emprender una revalorización de los graciosos de Sor Juana que ha de requerir una serie de estudios para trazar su dominio de las convenciones humorísticas del mejor arte escénico de su tiempo. Sirva este primero, pues, de introducción para explayar algunos puntos que impulsan el plan de profundizar en los conocimientos de Sor Juana sobre los personajes de la risa.

En Julio de 2004 en Stratford-upon-Avon, los ojos del mundo se fijan en la producción de *Los empeños de una casa* de la Royal Shakespeare Company[2] y quedan

[1] Véase la edición de Monterde y las de Salceda y de García Valdés dentro de su edición del festejo completo de *Los empeños de una casa*.

[2] La maravilla de la actuación compensa por deficiencias en la traducción al inglés de Catherine Boyle, bajo el título *House of Desires*. La comedia de Sor Juana, en una temporada enfocada en teatro español de siglo de oro se acompaña de *El perro del hortelano* de Lope y *La venganza de Tamar* de Tirso.

sorprendidos con el genio cómico de Sor Juana. Al final solamente de las tres jornadas (sin loa, ni sainetes, ni fin de fiesta), el público se vuelca en exitosísima aprobación de la producción. En particular, el actor en el papel del gracioso Castaño, recibe gran aclamación. En un «pub» al cruzar la calle del Teatro Swan, lo rodea ese público sumamente complacido con su actuación y muy curioso a la vez sobre su juguetón disfraz femenino. En la primavera de 2005, en otra producción de *Los empeños*, en Los Angeles, California, de la Fundación Bilingüe de las Artes —aunque de ninguna manera a la altura de la de Stratford— sucede algo muy similar. En una recepción después del estreno, el público de origen mexicano, cubano, argentino, y en general latinoamericano, igualmente rodea al actor que hace el papel de Castaño vistiéndose de mujer frente al público. En ambos casos —en la producción de importancia mundial de los actores insuperables de la Real Compañia de Shakespeare, así como en la de los bastante mediocres de la Fundación Bilingüe pero de importancia dentro del mundo hispanoparlante estadounidense— el público se muestra enormemente entretenido con el papel del gracioso, sobre todo en las escenas de la tercera jornada de *Los empeños de una casa*. Más de trescientos años después de su concepción, esta figura del donaire de Sor Juana, ya sea magnífica o medianamente representada, provoca las carcajadas de diversos públicos a través del mundo, disfrazándose de mujer y confundiendo ridículamente a don Pedro, el orgulloso manipulador de los sublimes amantes idealistas, doña Leonor y don Carlos.

No cabría duda entonces que, en un estudio curiosamente titulado «Sobre lo(s) gracioso(s) de Sor Juana» que aparece en el primer número (noviembre de 2004) de una importante revista mexicana sobre cultura virreinal, *Prolija memoria*[3], por lo menos se abordaría de alguna manera la complejidad del papel del gracioso y de las otras figuras del donaire de Sor Juana, Atún y Racimo de *Amor es más laberinto*[4]. En vez, este estudio de Antonio Cortijo propone que para modelar a Castaño y a Atún en sus dos comedias «seculares» que traspasan la característica temática religiosa novohispana (56)[5], Sor Juana se inspira en *El pregonero de Dios y patriarca de los pobres* de Francisco de Acevedo[6], comedia que la Inquisición prohibe

[3] Acertado e inspirador título tornado de unas endechas de Sor Juana que comienzan así: «Prolija Memoria / permite siquiera / que por un instante / sosieguen mis penas...» (Méndez Plancarte, I, 188).

Entre los miembros del consejo editorial figuro yo, quizá la persona que más haya estudiado el teatro de Sor Juana. Y como no tuve ocasión de dictaminar sobre el estudio de Antonio Cortijo, me incumbe sobremanera aclarar mi divergencia total con su acercamiento.

[4] Véase la edicion de Salceda.

[5] Cortijo no toma en cuenta para nada la productividad profana de Sor Juana en sus loas.

[6] Véase el estudio biográfico y la edición de Humberto Maldonado Macías.

después de un par de funciones[7]. Basándose en el *Segundo sainete* de *Los empeños de una casa*[8], donde Sor Juana se mofa genialmente de las vicisitudes de la recepción del teatro, Cortijo afirma (71) que «la explícita mención de Acevedo» y su ridiculización a base de silbos:

> nos obligará a plantearnos *Los empeños de una casa* y *Amor es más laberinto* como posibles intentos de evadir la censura inquisitorial mediante la utilización de graciosos, de lo cómico y burlesco como elementos moderadores de situaciones presuntamente problemáticas (para la censura) tomando el relevo en el punto donde lo dejara Acevedo. (71)

La ridiculización de un autor de comedias «Acevedo» en el *Segundo sainete*, el mismo nombre del dramaturgo amigo de Sor Juana a quien la Inquisición prohibe la representación de su comedia, extrañamente da pie a la idea de que Sor Juana a su vez se propone escapar la censura siguiendo la pauta cómica de la comedia de Acevedo.

Cortijo además plantea una estrecha relación entre el argumento cómico de la comedia de santos de Acevedo y el teatro burlesco a base de un par de semejanzas en el vocabulario del gracioso Cañón con una pieza breve de Quevedo y otra de Quiñones de Benavente, vocablos que surgen también en boca de Castaño y de Atún[9]. Así pretende Cortijo comprobar la modelacion de éstos en el gracioso acevediano afirmando que «la lección que aprende [Sor Juana] de Acevedo proviene del uso del disparate y de los personajes burlescos» (71). El estudio de Cortijo demuestra un fondo casi nulo sobre el teatro breve o burlesco —sobre sus personajes y propósito a diferencia de y en relación a los personajes «bajos» de la comedia. Además no toma en cuenta que la invención lopesca de la figura del donaire y su evolución en dramaturgos posteriores de primer rango, como Calderón, refina el teatro burlesco en un personaje central de contraste irónico indispensable para el éxito comercial de la comedia nueva[10]. Tampoco considera Cortijo el desarrollo de este personaje a través del siglo diecisiete al propugnar la función dramática central del gracioso

[7] Cortijo anuncia, en prensa, su edición, en colaboración con Sara Poot Herrera, de los procesos inquisitoriales en torno a la comedia de Acevedo.

[8] Véase la edición de García Valdés.

[9] Sin relación al teatro burlesco, Cortijo señala otros vocablos que comparten en común la comedia de Acevedo y las de Sor Juana, como «fineza», «empeño» y« danzar». Para este último (68) que Atún utiliza en la segunda jornada de *Amor es más laberinto*, Cortijo no toma en cuenta que, aparte de que esa jornada no la escribe Sor Juana, Atún se refiere al sarao que está por celebrarse. Véase mi estudio sobre el sarao.

[10] Véase mi estudio sobre la función multifaceticamente irónica del gracioso en mi libro *Ironía y tragedia en Calderón*.

como razgo *sui generis* acevediano que Sor Juana adopta para sus dos comedias[11]. Disminuye así gravemente el mérito de la producción teatral de Sor Juana, atribuyéndole como modelo para la creación de sus graciosos un dramatugo de quinta fila en vez de los incuestionablemente aclamados en España y los virreinatos americanos —como Lope, Tirso, Calderón y Salazar y Torres—.

En esta tesis de la influencia primordial de Acevedo y no de los clásicos españoles en la creación de los graciosos de Sor Juana resalta la lectura de Cortijo del *Segundo sainete* como «documento metaliterario, en donde se dirime una lucha dialéctica que tiene por objeto de las disquisiciones la entidad del teatro y la validez de la producción teatral novohispana» (60). Según Cortijo, Sor Juana plantea una «rivalidad teatral» entre la creación drámatica peninsular y la novohispana[12] en el dialogo despectivo de Arias y Muñiz sobre la comedia misma que el *Segundo sainete* interrumpe procediendo a señalar la superioridad preferible de Moreto y Calderón. En ese diálogo de tema teatral entre dos supuestos actores que conduce a la ridiculización del autor de comedias «Acevedo», Cortijo considera que «Sor Juana misma nos está lanzando un guiño que no podemos ignorar» (71). Más adelante, sin embargo, observa en esa broma teatral pruebas claras de la influencia de la comedia censurada de Acevedo sobre la producción cómica de Sor Juana. Cortijo identifica al personaje Acevedo definitivamente con el amigo dramaturgo de Sor Juana y, aunque el *Segundo sainete* nunca ni menciona su comedia prohibida, afirma que:

> Sor Juana hace más específica esta vinculación suya con el oscuro autor teatral Acevedo al poner unas referencias claras a Acevedo, su *disparate*, la obra *El pregonero de Dios y patriarca de los pobres*, y la censura inquisitorial de la misma. (73)

Se trata entonces de una lectura reductivamente realista del *Segundo sainete*, casi literalmente extraliteraria que promueve una visión si no errónea, definitivamente simplista sobre «lo(s) gracioso(s) de Sor Juana». Pero para evaluar debidamente algunas contribuciones del estudio de Cortijo al aprecio del teatro novohispano y a la vez enjuiciar su distorsión de la creatividad teatral de Sor Juana, incumbe

[11] La bibliografía del gracioso es muy extensa. Veánse mis estudios sobre el papel central de Chato en La hija del aire. Para una estudios importantes mucho más recientes, véase la compilación de García Lorenzo.

[12] Al decir «rivalidad teatral entre la produccion peninsular y la novohispana», Cortijo se refiere a la producción de textos teatrales. Hago la aclaración porque yo he propuesto en un estudio reciente que la superioridad que Sor Juana plantea se trata no de los textos en sí sino de la producción escénica por actores peninsulares incorporados a la corte virreinal como criados. Véase mi estudio sobre «El teatro palaciego novohispano en la época de Sor Juana».

enmarcar debidamente su estudio dentro del desarrollo de la crítica sobre el teatro de Sor Juana[13].

La revalorizacion de Góngora y el barroco por la generación del veintisiete produce un renovado interés por parte del mundo hispánico en Calderón y, por extensión, en Sor Juana. Sin embargo, de la Fénix de México son su poesía y prosa los géneros que mayormente llaman la atención de la crítica que la incluye en el canon del barroco precisamente por ellos. Pero el teatro de Sor Juana no se empieza a estudiar seriamente como tal hasta pricipios de la década de los años mil novecientos noventa. Aparte de la esmerada edición de Méndez Plancarte de las trece loas llamadas sueltas[14] y de los tres autos sacramentales junto con sus respectivas loas así como la edición de Salceda de las dos comedias, el teatro de Sor Juana apenas se analiza en algunos manuales de teatro hispanoamericano que se preocupan más por temas y biografía que por la creación propiamente teatral.

Hasta los años noventa, la escasa crítica en torno al teatro de Sor Juana se enfoca en tres aspectos de *Los empeños de una casa*. Dentro de la comedia misma, se destacan el discurso de Leonor como reflejo autobiográfico de Sor Juana y el parlamento que Castaño, al disfrazarse de mujer, le dirige al público de manera crítica, supuestamente a los hombres por exigir y dejarse engañar tan fácilmente con los arreglos que la mujer pretende aumentar su atractivo. Pero Sor Juana igual critica a las mujeres precisamente por el afán de aumentar su belleza con trucos artificiales. En este caso de Castaño en *Los empeños*, la crítica además por mucho tiempo le atribuye a Sor Juana gran innovación en la ruptura de la ilusión dramática sin reconocer que, como parte de la tradición cómica desde los clásicos, constituye un recurso humorístico constante en el teatro breve carnavalesco, frecuente en los diversos personajes de la comedia nueva y ocasional exclusivamente en el gracioso de la tragicomedia[15] —recurso humorístico que Sor Juana sagazmente incorpora en sus textos dramáticos[16]—. El tercer aspecto que resalta en la escasa crítica de este género suyo, anterior a los años noventa, son las alusiones al mundo teatral de su época en

[13] Para un repaso más elaborado de la crítica del teatro de Sor Juana, véase mi estudio «Sor Juana's *Los empeños de una casa*—A Baroque Fête and a Theatrical Feat».

[14] Sobre mi planteamiento de que ninguna de las loas de Sor Juana es pieza autónoma de una comedia, véase mi estudio sobre Venus y Adonis particularmente en una de ellas.

[15] Para un repaso general de la ruptura de la ilusión dramática en el teatro, véase el capítulo III de mi libro *Ironía y tragedia en Calderón*, pp. 61-77.

[16] Quizá la primera refutación de la atribución errónea a Sor Juana de la invención de la ruptura de la ilusión dramatica por parte de la crítica más experta en otros géneros que en teatro aparece en mi estudio sobre los festejos de 1689.

el *Segundo sainete* que forma parte del festejo completo de *Los empeños de una casa*[17]. Debido a su dimensión extraliteraria con que supuestamente se introduce la vida de Sor Juana y su medio socioartístico en el texto dramático, la crítica nada experta propiamente en teatro se enfoca casi exclusivamente en estos tres aspectos dentro de toda la creación teatral de Sor Juana.

Esta, aunque muy reducida en comparacion con la de Lope, de Tirso y de Calderón, hay que recordar abarca gran parte de la vida de la escritora. Considérese que la primera obra que se le atribuye a Sor Juana es una loa eucarística que, al parecer, le sirve casi de pasaporte para conseguir el patrocinio de los virreyes e introducirse en la vida palaciega como una especie de monstruo barroco: hija natural transformada en joven dama prodigio que sirve a los virreyes como poeta de la corte. En esa función y después dentro del convento, Sor Juana produce loas —piezas dramáticas breves de alabanza, altamente musicales, con que se introduce una comedia—. De las que se publican «sueltas» sin preceder la mayoría comedia o auto alguno conocido, en dos se especifica la comedia a continuación. La Loa II a los años del rey, de 1681 o 1682 (Méndez Plancarte III, 659; Salceda, *Cronología* 346) indica que «la Comedia / todas la tenéis sabida, / es una de Calderón, / que dice que es, en la Vida, / Verdad y Mentira todo» (vv. 495-499, III, p. 312), o sea *En la vida todo es verdad y todo mentira*[18]. En la *Loa al año que cumplió el Señor don José de la Cerda, primogenito del Sr. Virrey marqués de la Laguna* del 5 de julio de 1684(Salceda, *Cronología*, 347) se menciona «una Comedia / que NO PUEDE SER se llame» (vv. 424-25, III, p. 460) —es decir la de Agustín Moreto de título completo, *No puede ser el guardar una mujer*—. También escribe Sor Juana tres autos sacramentales con sus propias loas, y dos comedias profanas que se publican con su propia loa introductoria —las mencionadas *Los empeños de una casa* y *Amor es más laberinto*—. Esta Sor Juana la publica en colaboración con el licenciado don Juan de Guevara que escribe la segunda jornada (IV, pp. 255-301)[19].

Los empeños de una casa con sus tres jornadas forman parte de un festejo general pues la comedia se acompaña, aparte de la loa, con dos sainetes entre las jornadas, canciones y un final de fiesta coral-coreográfico, el *Sarao de cuatro naciones*. Además Sor Juana también escribe letras para otros bailes así como villancicos que varios críticos consideramos parateatrales [Hernández Araico: 2002]. Recuérdese además que gran parte, si no toda la producción poética de Sor Juana —menos el *Primer*

[17] Para un análisis comprensivo de la fiesta barroca de Sor Juana, véase mi estudio «*Los empeños de una casa*, innovadora fiesta barroca de Sor Juana».

[18] Véase la edición de Cruickshank.

[19] Véase mi estudio sobre *Amor es más laberinto*.

sueño que Sor Juana afirma en su *Respuesta a Sor Filotea* haber exclusivamente escrito por su propio gusto (Salceda IV, pp. 444; 470-471)— forma parte de ceremonias y presentaciones de intencionada teatralidad[20]. Sirva esta visión panorámica para subrayar y destacar la creatividad teatral de Sor Juana que abarca gran parte de su carrera literaria, una vez que ingresa en el ambiente cortesano.

Sin embargo recuérdese que de toda esta productividad teatral de refinada dimensión estética, hasta principios de los mil novecientos noventa, la crítica se enfoca casi exclusivamente en tres aspectos de dimensión extraliteraria: 1) el discurso de Leonor en *Los empeños de una casa* como reflejo biográfico de Sor Juana, 2) el parlamento que el gracioso Castaño dirige supuestamente al público masculino y 3) las alusiones en el *Segundo sainete* al mundo teatral de la propia dramaturga. Pero en la decada de los noventa, dos sucesos van a despertar un interés más amplio en el teatro de Sor Juana.

Debido al quinto centenario del encuentro americano-hispano, se desarrolla una sensibilidad hacia cuestiones y temas americanos en los textos dramáticos de Sor Juana, por ejemplo, en las loas a sus tres autos sacramentales, en el *Sarao de cuatro naciones* que, incluyendo negros y mexicanos, cierra el festejo de *Los empeños de una casa*, en los villancicos que también incluyen indios y negros, y en esta misma comedia, la autodefinición mestiza de Castaño. Quizá como parte del interés americanista que se despierta en anticipo de 1992, pero sin destacarse esta conexión, se desata una agitada controversia en torno a la possible autoría de la tercera jornada de *La segunda Celestina* o *El encanto es la hermosura* que Agustín Salazar y Torres había dejado incompleta al morir[21]. En esta apasionada controversia se cruzaron dimes y diretes (incluso a veces ofensivos) entre los más sobresalientes críticos de Sor Juana[22]. La enorme ventaja de la controversia, sin embargo, fue destacar a Sor Juana como dramaturga. Incumbe notar, sin embargo, que esta controversia en torno a la productividad teatral de Sor Juana se desprende de una lectura extratextual del *Segundo sainete*. Se toman casi como hechos sus alusiones humorísticas al ambiente teatral de su tiempo, en particular el comentario de uno de los personajes-actores, Arias, sobre el papel de hechicera que su interlocutor, Andrés Muñiz (Salceda IV, 554-555, n. 31), desempeña en una comedia llamada *Celestina*. Ésta se describe como «mestiza / y acabada a retazos» (vv. 62-63). Estos comentarios algunos toman como reclamo o afirmación de autoría por parte de Sor Juana de la tercera

[20] Véase mi estudio sobre «Coros y coreografías en Sor Juana».

[21] Véase la edición de O'Connor que también incluye la tercera jornada de Vera Tassis y la que se atribuye a Sor Juana.

[22] Sara Poot Herrera incluye la bibliografía de todos las publicaciones en esta controversia en su «Sobre el *Segundo sainete*...», pp. 105-107.

jornada que se publica anónima con una versión de la comedia incompleta de Salazar y Torres. Sea lo que sea, la controversia que se desprende del *Segundo sainete* aumenta la atención de la crítica en la comedia que lo incluye y en el resto de la producción teatral de Sor Juana.

Después de aproximadamente una década, el teatro de Sor Juana ha llegado, junto con su poesía y prosa, a formar parte del canon de nuestros clásicos de los siglos de oro. Se estudia en seminarios, cursos y coloquios aparte de disfrutarse con más frecuencia en las tablas, en producciones de más o menos embergadura, como las mencionadas inicialmente, donde especialmente el papel del gracioso complace al público. El teatro de Sor Juana además se analiza en revistas específicamente sobre teatro renacentista-barroco o de interés más general en la cultura virreinal, como *Prolija memoria*.

El estudio de Cortijo en el primer número de esta revista obviamente se plantea como resabio de la controversia sobre la autoría de Sor Juana de la tercera jornada anónima de la comedia inconclusa de Salazar y Torres. Aunque no es ya su enfoque, Cortijo vuelve a una detallada lectura extratextual de los mismos pasajes de donde se desprendía aquella controversia. Cortijo, en vez de ver un reflejo cómico del ambiente teatral, reafirma la analogía extratextual entre los personajes del sainete y personas en torno a Sor Juana[23] para proponer su tesis de la influencia de Acevedo sobre Sor Juana. Sin embargo aporta una conexión valiosa, aunque no explícita, al enfocarse en los personajes del sainete para tratar «Lo(s) gracioso(s) de Sor Juana».

[23] La identificación del personaje Acevedo con el bachiller que cede a Sor Juana el primer lugar en el certamen reseñado extensamente en el *Triunfo Parténico* de Sigüenza y Góngora y que escribe *El pregonero de Dios...* Origina probablemente en la edición de los *Sainetes* sorjuaninos de Monterde (38-39, n. 8):

> El autor a quien Sor Juana atribuye, en broma, la comedia *Los empeños de una casa* y ambos sainetes, posiblemente fué el bachiller Francisco de Acevedo que en octubre de 1684 estrenó, con mala suerte, en el Coliseo de las Comedias, la intitulada *El pregonero de Dios y patriarca de los pobres*. Esta fue hallada recientemente, en el Archivo nacional, por su director el licenciado Jiménez Rueda, a quien se ha comunicado tal conjetura, que merece examinarse con detenimiento.

En Salceda (IV, pp. XXVI-XXVII) la conjetura de Monterde empieza adquirir el cariz histórico que adopta la controversia sobre la autoría de Sor Juana de la tercera jornada de *La segunda Celestina*:

> Todo el Sainete tiene un tono de burla afectuosa hecha a personas vivas, y da la impresión de que todos sus personajes corresponden a gente de carne y hueso, amigos de la autora y que frecuentemente representaban en las comedias palaciegas (XXVII).

Cortijo procede a adjudicar un valor documental al *Sainete*:

> Parece obvio de los parlamentos de todos estos personajes que se trata de un sainete que está construido al modo de la literature *'a clef*, en la que aparecen personajes cuyas identidades esconden personas de la vida real. Nada sabemos, sin embargo, de Arias y Muñiz, aunque podría ser (y sería lo lógico) que se trate también de autores teatrales de carne y hueso. Algo más sabemos de Acevedo, que debe referirse al autor de El pregonero de Dios y patriarca de los pobres. El *Segundo sainete*, de repente, se nos convierte en algo más que un simple interludio de cariz simpatico y burlesco; adopta, de sopetón, el caracter de un documento metaliterario...

Aunque no tienen nada que ver dramáticamente estos personajes del sainete con el gracioso de *Los empeños de una casa*, el vínculo inaceptable que se desprende del planteamiento de Cortijo[24], incita a reflexionar sobre una posible relación verídica entre esos personajes de la pieza breve y los de la comedia que interrumpe.

Consabido es —aunque nunca se ha observado respecto al teatro de Sor Juana, ni Cortijo lo hace tampoco, por cierto— que los actores de las piezas breves son los personajes principalmente cómicos de la comedia. Gracias a la sugerencia indirecta de Cortijo resulta interesante (por lo menos) y quizá útil para entender o apreciar mejor el sainete de Sor Juana sobre la vida actoral si especulamos qué actores de qué papeles netamente cómicos en la comedia de *Los empeños de una casa* habrían representado el sainete, contribuyendo así sobremanera a la ironía de distanciamiento que la interrupción del teatro breve característicamente produce.

En la comedia sólo hay dos papeles explícitamente cómicos, es decir, dos graciosos —Castaño, el criado de don Carlos y Celia la criada de doña Ana—. Al iniciarse el sainete con el diálogo entre Arias y Muñiz, estos personajes que se plantean como actores de la comedia tendrían que haber sido los mismos que representan los papeles de esos criados graciosos. Como de hecho, se han mostrado muy activos, sobre todo Celia, en el desarrollo de la intriga, se comprende que se queje cada uno de estar «cansado» y «molido» (vv. 12-13). Definitivamente por lo menos uno de esos actores en el *Sainete* tendría que estar disfrazado de hombre en esa pieza breve o de mujer en la comedia. El papel de Celia y /o el de Castaño pudo haberlo representado respectivamente un actor disfrazado de mujer y /o una actriz vestida de hombre. En el *Sainete* esta ambigüedad entre la identidad sexual del actor y el papel que representa se enfoca en el papel de Muñiz. Pero igual podría haber sido Arias el disfrazado o ambos personajes que inician el *Sainete*, aumentando así la mofa sorjuanina de las personas conocidas que evidentemente caricaturizan[25]. Por eso resulta doblemente irónico el comentario de Arias:

> ¿No era mejor hacer a *Celestina*
> en que vos estuvisteis tan gracioso,
> que aun estoy temeroso
> —y es justo que me asombre—
> de que sois hechicera en traje de hombre? (vv. 50-54)

[24] Identificando al personaje Acevedo del *Sainete segundo* con el dramaturgo de *El pregonero de Dios*, Cortijo afirma la influencia de este sobre la creación sorjuanina del gracioso en la comedia que ese sainete interrumpe.

[25] Salceda (IV, p. XXVIII) señala que Sor Juana menciona a un Alférez Andrés Muñiz en su testamento.

Este comentario de Arias sobre los disfraces de los actores, lo pasan por alto Cortijo y otros críticos anteriores, obsesionados con el problema de la autoría de la tercera jornada de la comedia incompleta de Salazar y Torres. Se enfocan en vez en la respuesta de Muñiz sobre cómo «mejor era Celestina / en cuanto a ser comedia ultramarina» que «era mestiza / y acabada a retazos», formada «de un trapiche y de un ingenio» (vv. 55-66). Pero más significativa que la alusión a esta comedia de autoría híbrida en que Sor Juana parece haber colaborado, la burla del disfraz de los actores que se le plantea al público en relación a la comedia interrumpida por el sainete resulta humorísticamente inquietante en términos dramáticos-teatrales.

Esta ambigüedad de la identidad sexual de los personajes-actores en el Sainete a su vez preludia la escena divertidísima de la tercera jornada a continuación donde Castaño se disfraza de mujer frente a y conversando con el público. ¿Se trataría en el montaje original de una actriz haciendo el papel de hombre que ahora se disfraza de mujer? Sor Juana confronta a su público con ese juego risible de identidades en los personajes de su comedia pero lo desplaza refiriéndose a otra comedia, precisamente híbrida, en la cual ella muy probablemente colabora. Y por otro lado, la suya propia de *Los empeños de una casa* se la atribuye a un estudiante, «mozo» «principiante» (vv. 33-34). Quizá Sor Juana si esté al mismo tiempo aludiendo a su creación de la tercera jornada de la comedia de Salazar y Torres. Pero eso es imposible de comprobar y lo que resalta teatralmente es el efecto irónico de disfraces que el o los gracioso(s) desempeñan dentro de la comedia y que se ridiculiza en el Sainete. De los actores que desempeñan los papeles de Castaño y de Celia en la comedia y de Arias y de Muñiz en el Sainete por lo menos uno de ellos se presenta ahora disfrazado de hombre. Así se preludia la escena de la tercera jornada que tanto divierte a los espectadores de la comedia de Sor Juana.

En el *Sainete* los dos personajes cómicos también van a llevar a cabo un desorden total, típico del teatro breve burlesco. En este caso se da a silbidos, como si el público estuviera desaprobando de la comedia del «autor» (entiéndase el director de compañía) que sale a la escena. Cortijo confunde a este personaje con el poeta, creador del texto de la comedia y quizá por eso lo identifica con Francisco Acevedo, el dramaturgo *de El pregonero de Dios*.

Obviamente el teatro de Sor Juana opera a base de sugerencias y no de identificaciones verídicas. Y si Francisco Acevedo ha tenido la gran gentileza de cederle a ella el primer lugar en uno de los certámenes del *Triunfo parténico* que Sigüenza y Góngora reseña (Salceda IV, p. xxvii), Sor Juana al fin y al cabo le atribuye al personaje Acevedo la producción de su texto, la cual ella confía marcha de maravilla con

esmerados actores,[26] pero hace que el *Sainete* también la ridiculice por congraciarse con todo su público, incluso inquisidores. Con el nombre de Acevedo para el personaje-autor-director de compañía, el *Sainete* estaría festivamente apuntando al cierre de la comedia de Francisco Acevedo por la Inquisición. La seriedad de esta, a su vez, quedaría indirectamente ridiculizada, asociada con los farsantes silbadores que se divierten en simplemente hacer quedar mal la comedia del personaje-autor Acevedo. Así pues, Sor Juana —dramaturga barroca al fin y al cabo— logra una multiplicidad de objetivos entrelazados.

Con la crítica de su comedia por medio de Arias y de Muñiz se congracia con su público, irónicamente rebajando el mérito de su propio texto. Al mismo tiempo, aunque el Acevedo del *Sainete* aparece como autor de *Los empeños*, su nombre suscita el recuerdo de la censura reciente de la Inquisición contra la comedia del bachiller Francisco Acevedo. Esa censura se equipara entonces ridículamente a los silbidos con que los personajes-actores pretenden imitar la pronunciación de los «gachupines .../ recién venidos» (vv. 134-135). Por extensión queda ridiculizada entonces la Inquisición novohispana como imitación farsesca de españoles inadaptados. Por otro lado, Sor Juana afirma de manera risible que la mejor censura es la del público mismo que, expresando su desaprobación, garantiza la descontinuación de una comedia. Y como el *Sainete* teatraliza festivamente la crítica del autor de compañía, Sor Juana de manera risible está también apuntando a la necesidad de mejorar las producciones de comedias.

Al intentar trazar la influencia de Francisco Acevedo en la creación de los graciosos de Sor Juana, Cortijo postula que Sor Juana se contrapone a la superioridad de las comedias «ultramarinas» y que, en colaboración con o bajo la influencia de Acevedo, se propone fundar un teatro profano propiamente novohispano. En un estudio reciente sobre «El teatro palaciego en la época de Sor Juana», propongo que el comentario de Sor Juana por medio de Muñiz sobre las comedias, de «que siempre las de España son mejores» se refiere más que nada a producciones y no a los textos. Pues sabemos que éstas, por informes del viajero Gemelli, en el Corral de Indios resultaban con frecuencia pésimas debido a los malos actores. Pero el festejo de *Los empeños de una casa* sin duda contaba con excelentes actores para el estreno en un ambiente palaciego.

Sólo con esmerados representantes se explica que Sor Juana escribiera esa escena tan desafiante para un actor solo en la escena de la tercera jornada donde el gracioso se disfraza ante y dialoga con los espectadores. Igualmente el éxito del *Sainete segundo* requiere cómicos de gran talento para representar a actores burlándose de la

[26] Véase mi estudio «El teatro palaciego novohispano en la epoca de Sor Juana».

comedia misma y así congraciarse con el público, a la vez de festivamente criticar el acoso inquisitorial contra Acevedo.

Los graciosos de Sor Juana en sus dos comedias definitivamente pueden apreciarse mejor a luz de una lectura cuidadosa del *Segundo sainete*. Este, podemos afirmar es simplemente muy complejo y no puede interpretarse de una manera reductiva, como Cortijo propone. En vez de tomar *El pregonero de Dios* como modelo para Sor Juana, más sentido tiene tomar en cuenta los graciosos de comedias áureas que definitivamente sabemos Sor Juana conocía y a las cuales les concede importancia, por ejemplo las que sus loas preludian —*En la vida todo es verdad y todo mentira* de Calderón y *No puede ser el guardar a una mujer* de Moreto—.

Como Cortijo señala, había un gran número de colecciones de comedias que circulaban en la Nueva España. En la extensa lista que cita —sin información bibliográfica alguna, la cual promete dar en su co-edición de *El pregonero de Dios* (pp. 57-58) de Acevedo— es más que evidente la gran cantidad de exitosas comedias españolas al alcance de dramaturgos y lectores novohipanos[27] de tal manera que no tienen que imitarse entre ellos mutuamente. Sor Juana, siempre entusiasta en demostrar su gracia y talento en manejar el código poético-teatral imperante difícilmente imitaría la comedia de un bachiller prohibida por la Inquisición.

Así como las comedias que sus dos loas explícitamente identifican, también pueden rendir análisis comparativos útiles en cuanto a la creación sorjuanina del gracioso otras comedias con que *Los empeños de una casa* se relaciona —a saber, *Los empeños de un acaso*, *Casa con dos puertas* y *El escondido y la tapada* de Calderón—. También las comedias de Salazar y Torres *Elegir al enemigo*, cuyos lazos con *Amor es más laberinto* O'Connor ha trazado, así como *La segunda Celestina* y su tercera jornada anónima (muy posiblemente de Sor Juana) pueden revelar con mayor claridad el proceso sorjuanino de construir al personaje cómico por antonomasia, el gracioso. El nexo que Cortijo sugiere y apenas aborda entre este personaje de Sor Juana y los disparates de piezas burlescas también vale la pena explorarlo con más precisión tomando en cuenta la evolución del teatro breve, según se desarrolla este género netamente popular por medio de Cervantes, Quevedo y Quiñones de Benavente[28] hasta llegar a Calderón. Importantísimo en estos rastreos de intertextualidad es destacar precisamente que se trata de textos y representación a base de estilización convencional y a la vez inventiva. Incumbe recordar sobre todo que Sor Juana como sagaz y sofisticada poeta cómica nunca pretende, ni en la dimensión sublime ni en la

[27] Años atrás, Everett Hesse documenta la popularidad de Calderón en las Indias.

[28] Véase mi estudio sobre el teatro breve de Quevedo como etapa transicional entre Cervantes y Quiñones de Benavente.

risible de su teatro, retratar la realidad. Buena seguidora es, al fin y al cabo, de Lope, Quevedo, Tirso, Calderón, y Salazar y Torres para construir entretenidos engaños escénicos.

Bibliografía

Acevedo, Francisco de [1992]: *El pregonero de Dios y patriarca de los pobres*, ed. Humberto Maldonado Macías. *Teatro mexicano—historia y dramaturgia*. Tomo VIII, *La teatralidad criolla del siglo XVII*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, D. F., pp. 123-167.

Calderón de la Barca, Pedro [1971]: *En la vida todo es verdad y todo es mentira*, ed. D. W. Cruickshank, Tamesis Books Limited, Londres.

Cortijo Ocaña, Antonio [2004]: «Lo(s) gracioso(s) de Sor Juana. El género no religioso en el teatro colonial: de la comedia de santos a la de enredo», *Prolija memoria*, 1.1, noviembre, pp. 55-74.

— y Poot Herrera, S. eds. [en prensa]: *Censura y teatro novohispanos. «El pregonero de Dios y patriarca de los pobres» (1684), comedia de santos del bachiller Francisco de Acevedo*, México.

Cruz, Sor Juana Inés de la [1945]: *Sainetes*, ed. Francisco Monterde, Editora Intercontinental, México.

— [1951]: *Lírica Personal*. Tomo I de *Obras completas*. ed. Alfonso Méndez Plancarte, Fondo de Cultura Económica, México, D. F.

— [1957]: *Amor es más laberinto* en *Comedias, sainetes y prosa*, Tomo IV de *Obras completas*, ed. Alberto G. Salceda, Fondo de Cultura Económica, México, D. F., 185-352 y (nn.) pp. 570-596.

— [1957]: *Los empeños de una casa*, en *Comedias, sainetes y prosa*, Tomo IV de *Obras completas*, ed. Alberto G. Salceda, Fondo de Cultura Económica, México, D. F., 3-184 y (nn.) pp. 525-570.

— [1989]: *Los empeños de una casa*, ed. Celsa Carmen García Valdés, Promociones y Publicaciones Universitarias, Barcelona.

— [1995]: Autos y loas, Tomo III de *Obras completas*, ed. Alfonso Méndez Plancarte, Fondo de Cultura Económica, México, D. F.

— [2004]: *House of Desires*, trad. Catherine Boyle, Oberon Books, Londres.

García Lorenzo, Luciano, ed. [2005]: *La construcción de un personaje: el gracioso*, Editorial Fundamentos, Madrid.

Gemelli Carreri, Juan F. [1955]: *Viaje a la Nueva España (México a fines del siglo XVII)*, tr. J. M. Agreda y Sánchez, Tomos I y II, Biblioteca Mínima Mexicana 13 y 14, Ediciones Libro-Mex, México.

Hesse, Everett W. [1995]: «Calderón's Popularity in the Spanish Indies», *Hispanic Review*, 23.1, pp. 12-27.

Hernández Araico, Susana [1986]: «El gracioso en *La hija del aire*», *Hispania*, 69, pp. 476-482.

— [1986] *Ironía y tragedia en Calderón*, Potomac, Maryland, Scripta Humanistica.

— [1992]: «Venus y Adonis en Calderón y Sor Juana», en *Relaciones literarias entre España y América en los siglos XVI y XVII*, tomo I de Colección Conmemorativa Quinto Centenario del Encuentro de dos Mundos, 4 tomos, ed. Y. Campbell, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, pp. 137-151.

— [1996]: «Festejos teatrales mitológicos de 1689 en la Nueva España y el Perú de Sor Juana y Llamosas: una aproximación crítica», en *La cultura literaria en la America virreinal*, ed. J. Pascual Buxó, México, UNAM, pp. 317-26.

— [1997]: «*Los empeños de una casa*, innovadora fiesta barroca de Sor Juana», *El escritor y la escena* V, ed. Y. Campbell, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, pp. 101-113.

— [1997]: «Sor Juana's *Los empeños de una casa*: A Baroque Fête, a Theatrical Feat», en *Hispanic Essays in Honor of Frank Casa*, eds. A. R. Lauer and H. W. Sullivan, Peter Lang, pp. 316-342.

— [1999]: «Mudanzas del sarao: Entre corte y calles, conventos y coliseo-vueltas entre páginas y escenarios» en *La creatividad femenina en el mundo barroco hispánico: María de Zayas-Isabel Rebeca Correa-Sor Juana Inés de la Cruz*, eds. Monika Boss, Barbara Potthast, André Stoll, Kassel, Edition Reichenberger, pp. 517-533.

— [2002]: «Coros y coreografias en Sor Juana» en *De palabras, imágenes y símbolos; Homenaje a José Pascual Buxó*, eds. E. Ballón Aguirre y Oscar Rivera Rodas, UNAM, México, pp. 599-613.

— [2004]: «El teatro breve de Quevedo y su arte nuevo de hacer ridículos en las tablas: lego-pro-menos a una representación riescénica», *Perinola*, 8, pp. 201-234.

— [2005]: «*Amor es más laberinto*: producción palaciega, ¿zarzuela parchada?» *Aproximaciones a Sor Juana*, ed. Sandra Lorenzano, Universidad del Claustro de Sor Juana-Fondo de Cultura Económica México, D. F., pp. 133-149.

— [en prensa]: «El teatro palaciego novohispano en la época de Sor Juana: simbiosis de diversos espacios», en Actas selectas del Congreso Internacional *Fiesta y celebración: espacio y discurso novohispano* (Colegio de México, México, D. F. November 9-10, 2004).

Maldonado Macías, Humberto [1992]: «Francisco Acevedo» en *Teatro mexicano-historia y dramaturgia*, tomo VIII, *La teatralidad criolla del siglo XVII*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, D. F., pp. 117-120.

Poot Herrera, Sara [1996]: «Sobre el *Segundo sainete* de *Los empeños de una casa*», en *Teatro y Sociedad*, ed. Carmen Hernández Valcárcel, Universidad de Murcia y Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, pp. 96-110.

— [1999]: *Los guardaditos de Sor Juana*. México, UNAM, pp. 179-195.

Salazar y Torres, Agustín de, Vera Tassis y Villarroel, J. de y Cruz, Sor Juana de [1994]: *El encanto es la hermosura y El hechizo sin hechizo / La segunda Celestina*, ed. T. A. O'Connor, Medieval & Renaissance Texts & Studies, Binghamton, New York.

Salceda, Alberto G. [1953]: «Cronología del teatro de Sor Juana», *Abside*, 17, pp. 333-358.

Sigüenza y Góngora, Carlos de [1945]: *Triunfo parténico, que en glorias de María Santísima, Inmaculadamente Concebida, celebró la Pontificia, Imperial y Regia Academia Mexicana en el bienio que como su Rector la gobernó el Doctor Don Juan de Narváez, Tesorero General de la Santa Cruzada en el Arzobispado de México, y al presente Catedrático de Prima de Sagrada Escritura*, ed. J. Rojas Garcidueñas, Ediciones Xochitl, México.