

La representación de lo humano en Sor Juana Inés de la Cruz: *Los empeños de una casa*

RAQUEL CARMEN NIETO MORENO DE DIEZMAS
Universidad de La Rioja

1. Introducción

DENTRO DE LA HISTORIA DE LA LITERATURA HISPANOAMERICANA es hoy fundamental la figura de Sor Juana Inés de la Cruz, poeta, filósofa y dramaturga, que por la relevancia de su obra se ha merecido los sobrenombres de «la Décima Musa», «la Única Poetisa», «el Fénix de América», «la Minerva Indiana», entre otros.

Con mucho esfuerzo y sacrificio, luchó porque la dejarán dedicarse al estudio y desempeñar su labor como escritora en una sociedad restrictiva que esperaba otras virtudes de una mujer y, sobre todo, de una monja de clausura. En la ardua tarea de ocupar un lugar apropiado a su inteligencia y saber en el mundo intelectual, aprendió todo lo conocido en su época y demostró su amplio conocimiento dominando todas las corrientes, temas, tópicos y voces de la poesía de su tiempo. Pero también, tuvo que defender su libertad como ser humano y como mujer. Así que, aprovechó cualquier circunstancia para validar su condición de mujer sabia a través de múltiples referencias a mujeres ilustres de la Antigüedad, a las santas e incluso a la Virgen.

Como vida, obra e incluso sociedad se entremezclan para forjar la singularidad de nuestra autora, dentro de los límites de esta exposición, vamos a presentar los momentos más significativos de su vida —aquellos que nos permitirán conocer su increíble personalidad, fortaleza y seguridad en sí misma—, así como el análisis de *Los empeños de una casa*,

comedia considerada como una de las cumbres de la literatura novohispana, donde creemos que se resume su estilo personal y se contiene ese característico pensamiento que difundió en toda su obra.

2. Apuntes biográficos

2.1. Juana de Asbaje y Ramírez de Santillana o el ansia de conocimiento

El 12 de noviembre de 1651¹ en San Miguel de Nepantla, cerca de la capital del virreinato de Nueva España, nació una niña de gran ingenio y hermosura llamada Juana de Asbaje. Sus padres fueron el capitán español don Pedro Manuel de Asbaje y la criolla doña Isabel Ramírez de Santillana, de cuya relación extramatrimonial nacieron dos hijas más. Aparte, su madre tuvo otros tres hijos con otro capitán español, don Diego Ruiz Lozano. Nunca se casó², como así confesó en su testamento, lo que da cuenta del carácter y personalidad que ya llevaba nuestra autora en sus genes.

De las gestas más singulares que realizó nuestra poetisa en el anhelado camino del saber, tenemos noticia a través de su *Respuesta a Sor Filotea* (1691)³. Con menos de tres años de edad, aprovechando que acompañaba a su hermana a dar la lección, convenció a la maestra de que

[1] Fecha discutida a partir del descubrimiento de una partida de bautismo de diciembre de 1648. Para Georgina Sabat de Rivers (en *Poesía, Teatro, Pensamiento de Sor Juana Inés de la Cruz*, Editorial Espasa, Madrid, 2004, p. XVI) no es suficiente prueba para cambiar la fecha de su primer biógrafo. El problema radica en que en el documento solo aparece el nombre de «Inés» que tomaría con los hábitos. La autora piensa que podría pertenecer a una hermana de Sor Juana fallecida.

[2] Según Georgina Sabat de Rivers, *op. cit.*, pp. XV y XVI, «no era hecho insólito en las mujeres de la época, particularmente en América, donde las mujeres gozaban de más libertad económica y sexual que en la Península».

[3] El obispo de Puebla de Los Ángeles publica *Crisis sobre un sermón* de Sor Juana sin su conocimiento, al que titula *Carta atenagórica* y lo precede de una carta escrita por él mismo bajo el nombre de Sor Filotea de la Cruz donde pide a la monja jerónima que mejore su genio «leyendo alguna vez el de Jesucristo» y lamenta «que no desee penetrar lo que pasa en el Cielo». A petición del obispo, Sor Juana escribe su *Respuesta* (1691) en la que relata su ferviente deseo de estudiar desde temprana edad y los obstáculos que ha debido vencer para dedicarse a la lectura y escritura, entre otros asuntos. Para todos los datos autobiográficos de la *Respuesta* de aquí en adelante he utilizado la edición de Georgina Sabat de Rivers, *op. cit.*, pp. 1455-1490.

su madre había ordenado que la enseñara a leer, así, «supe leer en tan breve tiempo» [p. 1462]. A los seis o siete años, como quisiera continuar su instrucción y acaso hubiera conocido cómo en algunas comedias las mujeres adoptan el disfraz varonil para hacer posibles situaciones que en la realidad le estaban prohibidas, mortificó a su madre con «inoportunos ruegos sobre que, mudándome el traje, me enviase a México» [p. 1462] a estudiar en la universidad. A cambio, consiguió tener acceso a la biblioteca del abuelo materno donde «me despiqué el deseo en leer muchos libros varios» [p. 1462]. En este aprendizaje autodidacta, siendo maestra y alumna a un mismo tiempo, decidió imponerse privaciones y castigos que impulsaran su conocimiento. De este modo, aunque tenía debilidad por el queso, se privó de él, «porque oí decir que hacía rudos y podría conmigo más el deseo de saber que el de comer» [p. 1462], y se cortaba el cabello con la promesa de aprender tal cosa antes de que volviera a crecer⁴, porque «no me parecía razón que estuviese vestida de cabellos cabeza que estaba tan desnuda de noticias» [p. 1463].

Finalmente, consiguió marchar a México, a la acomodada casa de sus tíos maternos, María Ramírez y Juan de Mata. Allí, aprendió los aspectos básicos del latín «en que creo no llegaron a veinte las lecciones que tomé» [p. 1463] y la presentaron a los virreyes. La virreina, Leonor Carreto, marquesa de Mancera, cautivada por las virtudes de nuestra brillante muchachita, no dudó en convertirla en su dama de honor. Ávida de conocimiento, el alto clima cultural de palacio le permite seguir instruyéndose en los más variados saberes, de tal manera que, rápidamente se gana la admiración y el cariño de todos. Así, el marqués de Mancera, queriendo comprobar si su sabiduría «era infusa, o adquirida, o artificio, o natural, juntó un día en su palacio cuantos hombres profesaban letras en la Universidad y ciudad de México. El número de todos llegaría a cuarenta»⁵. La joven triunfó indiscutiblemente, en todos los aspectos, porque sin disfraz consiguió que la examinara la universidad.

[4] Con este asunto podríamos relacionar los siguientes versos del soneto 146 en *Obras completas*, edición, prólogo y notas de Alfonso Méndez Plancarte, Fondo de Cultura Económica, México, 1995, p. 277.

En perseguirme, Mundo, ¿qué interesas?
¿En qué te ofendo, cuando solo intento
poner bellezas en mi entendimiento
y no mi entendimiento en las bellezas

[5] Lo cuenta el padre Calleja, biógrafo principal de Sor Juana Inés de la Cruz, recogido en la edición de Celsa Carmen García Valdés de *Los empeños de una casa y Amor es más laberinto*, Editorial Cátedra, Madrid, 2010, p. 15.

2. 2. Sor Juana Inés de la Cruz, la «mártir de la inteligencia»⁶

En 1667 —con 16 años— «entréme religiosa» [p. 1463]. Enrique Laguerre afirma que «algo grave debió ocurrirle para que una mujer tan ansiosa de vivir —amar, saber, ver— se recluyera en un convento⁷. De hecho, no pudo soportar más que por tres meses la severa regla de la orden carmelita, que prohibía «poseer libros profanos y tomar la pluma»⁸. Poco después, en febrero de 1669 ingresó definitivamente en el convento de San Jerónimo, donde con el nombre de Sor Juana Inés de la Cruz se le permitió recibir visitas en su celda (eruditos, personajes de la corte), atender sus compromisos literarios y continuar su vida intelectual.

Son diversos los argumentos que se esgrimen para explicar la decisión de la monja jerónima. ¿Un desengaño amoroso? Pues en sus poemas de amor demuestra un profundo conocimiento del sentimiento amoroso. ¿Imposibilidad de encontrar un amor que respetara su inclinación a las letras? ¿Necesidad de «encontrar un cauce definitivo a su existencia»⁹? ¿Verdadera vocación, a pesar de no haber indicios anteriormente? ¿Entrega absoluta al estudio? La propia Sor Juana revela que teniendo en cuenta «la total negación que tenía al matrimonio, era lo menos proporcionado y lo más decente que podría elegir en materia de la seguridad que deseaba su salvación» [p. 1463]. Además, con absoluta sinceridad y rotundidad afirma que quería vivir sola y no tener ocupación que embargara «la libertad de mi estudio» y «el sosegado silencio de mis libros» [p. 1463]. Y así, en este lugar y en estas condiciones, la Décima Musa crea una extraordinaria obra literaria; y así, nos lega «una de las voces más asombrosas de todos los tiempos»¹⁰.

La vida en comunidad interrumpía y restringía el tiempo que podía dedicarle a las letras: constantes visitas, ruidos de sus compañeras, discusiones que la erigían en jueza, compromisos literarios... Pero en toda esa entrega y sufrimiento por «imponerse como poeta y mujer erudita»¹¹, la fama de Sor Juana crecía, y con ella, la envidia y su persecución. Pri-

[6] Así la llamó Américo Castro en *Obra selecta de Sor Juana Inés de la Cruz*, edición, selección y notas de Luis Sainz de Medrano, Editorial Planeta, Barcelona, 1987, p. IX.

[7] Laguerre 1978, p. 186.

[8] Ugalde González 2009, p. 113.

[9] Sainz de Medrano, op. cit., p. X.

[10] Sainz de Medrano, op. cit., p. IX.

[11] Sabat de Rivers, op. cit., p. XXIII.

mero, su confesor, Núñez de Miranda, que le exigió que renunciara a escribir versos profanos. Después, la prohibición de estudiar porque «una prelada muy cándida creyó que el estudio era cosa de la Inquisición y me mandó que no estudiase» [p. 1474]. La cual duró tres meses, pero solo en cuanto a leer libros porque, como manifiesta nuestra autora, «sin tener yo arbitrio en ello [...] estudiaba en todas las cosas que Dios crió sirviéndome ellas de letras» [p. 1474-75].

Luego, la *Carta de Sor Filotea de la Cruz*, seudónimo que esconde al obispo de Puebla, donde este lamenta que nuestra poeta «se abata a las raseras noticias de la tierra, que no desee penetrar lo que pasa en el Cielo» [p. 1453] y le sugiere que no gaste más tiempo en esos asuntos y mejore sus lecturas «leyendo alguna vez el de Jesucristo» [p. 1452]. En su contestación, la famosa *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz*, Sor Juana reivindica su derecho al estudio y el de todas las mujeres a través de los ejemplos de «tantas y tan insignes mujeres» [p. 1477], nos habla de su pasión, esfuerzo y sacrificio por las letras durante toda su vida y de su «perseguida habilidad de hacer versos —que en mí es tan natural—», a la vez que responde con contundencia a sus detractores, que la atacaban por ser monja y, sobre todo, por ser mujer. «Válgame Dios, que el hacer cosas señaladas es la causa para que uno muera» —clamará con indignación [p. 1471].

Y finalmente, a principios del 1693, el arzobispo Aguiar y Seixas consigue que Sor Juana venda su «espléndida biblioteca» y su colección de instrumentos musicales y científicos para convertirlos en «dinero para los pobres»¹². Carmen Saucedo Zarco piensa que, una vez que el arzobispo tuvo los libros en sus manos, los redujo a cenizas por impíos¹³. De este modo, en marzo de 1694, observamos que nuestra poeta claudica, desiste de su empeño de estudiar, al redactar su *Protesta «de su fe y amor a Dios, [...] al tiempo de abandonar los estudios humanos para proseguir [...] en el camino de la perfección»*¹⁴. Y en otro documento del mismo año, encontrado en el convento, firmado con la conocida frase: «Yo, la peor del mundo»¹⁵, confirma sus votos y pide perdón a sus hermanas por ser y haber sido la peor que ha habido.

[12] Méndez Placarte, *op. cit.*, p. XXXI.

[13] Ugalde González, *op. cit.*, p. 117.

[14] Sabat de Rivers, *op. cit.*, pp. 1540-41.

[15] *Ídem*, p. 1544.

Al año siguiente, según cuenta su biógrafo Calleja, hubo «una epidemia tan pestilencial que de diez religiosas que enfermaban, apenas convalecía una»¹⁶. Sor Juana, que cuidaba a sus hermanas, la contrajo. Ugalde González pone en duda la versión eclesiástica, porque las fuentes históricas «se inclinan por negar la existencia de una peste en la Nueva España de 1695»¹⁷ y plantea dos hipótesis más: la del suicidio¹⁸, porque la monja jerónima «justifica el suicidio cuando se sufre la muerte del ser amado» y para Sor Juana era «el conocimiento y las letras», de las que fue despojada en los últimos años de su vida; e incluso la del crimen¹⁹, pues le resulta «sospechoso» que la Iglesia alabe la «santidad» de Sor Juana y presente su muerte como «mártir de la caridad» sin proseguir su beatificación y santificación.

Sea como fuere, a las tres de la mañana del 17 de abril de 1695, nos deja la Única Poetisa, mujer incomparable y excepcional que aún hoy fascina al que se acerca a su vida y obra. Conozcamos ahora en qué reside su originalidad y creatividad, así como cuáles fueron las ideas que siempre defendió, a través del análisis de su principal comedia, *Los empeños de una casa*.

3. La representación de lo humano en *Los empeños de una casa*²⁰

3.1. ¿Tradición o innovación?

En primer lugar, es importante conocer el contexto literario en el que escriben los autores del mundo novohispano. La vida cultural de Nueva España, actual México, emulaba la desarrollada en la península, con sus fiestas barrocas, certámenes poéticos y demás festejos político-sociales. La mayoría de poetas y dramaturgos eran criollos. Un poeta era alabado por su hábil manejo de las formas clásicas (como el soneto). Se consideraba un halago parecerse a Góngora o a Calderón. En conclusión, asimilaron los modelos y tradiciones peninsulares y «querían

[16] Sabat de Rivers, *op. cit.*, p. XXIX.

[17] Ugalde González, *op. cit.*, p. 119.

[18] Ugalde González, *op. cit.*, p. 120-121. Menciona que esta hipótesis es apoyada por Antonio Alatorre.

[19] Ugalde González, *op. cit.*, p. 122.

[20] Todos los versos citados de la comedia *Los empeños de una casa* corresponde a la edición de Celsa Carmen García Valdés, *op. cit.*, pp. 107-300.

instalar a toda prisa y con todo aparato, la lengua, la cultura y las modas españolas»²¹.

Sor Juana Inés vivió intensamente este ambiente cultural de la corte y puso su pluma a su servicio durante casi toda su vida. Manejaba con habilidad las convenciones propias del teatro áureo y en esta comedia son múltiples los gestos que reconocen expresamente esa unión con la tradición.

Comencemos por el título. Por un lado, existe una enorme similitud fonética con *Los empeños de un acaso* de Calderón de la Barca; por otro, *Los empeños de una casa* es un verso de *Casa con dos puertas, mala es de guardar* también del mismo autor. Se trata de una comedia de capa y espada, es decir, una comedia de enredo o intriga, con personajes contemporáneos de clase media, tema amoroso, alambicada intriga a base de equívocos, engaños y malentendidos con final feliz²², que según palabras de Menéndez Pelayo «son de todas las obras de Calderón las que con más gusto vemos en las tablas [...] y por su mérito artístico solamente [...] son las obras más perfectas del autor»²³. Es más, la casa es «el espacio del enredo por excelencia»²⁴ y es también un homenaje al sacerdote español. Cuando Castaño, el gracioso de la comedia, precisa de una aňagaza para salir de un mortal aprieto, ruega a cualquiera que le inspire «alguna traza / que de Calderón parezca, / con que salir de este empeño!»²⁵. Si los dramaturgos solían disfrazar de varón a sus heroínas en apuros para que resolvieran sus problemas²⁶, Sor Juana Inés invierte el tópicos y viste a Castaño de bella de damisela.

Como sabemos, las comedias no se representaban aisladas sino introducidas por una loa, intercalando sainetes o pasos entre las jornadas

[21] González 2010, p. 180.

[22] Para un conocimiento más exhaustivo de las características de las comedias de capa y espada, consultar Ignacio Arellano, «La comedia de capa y espada (El género y su interpretación)» en *Obligados y ofendidos*, Editorial Fundamentos, Madrid, 1999, pp.13-14.

[23] En García Valdés, *op. cit.*, p. 66.

[24] Dussaut 2010, p. 783.

[25] vv. 2394-96 de la edición de García Valdés, *op. cit.*

[26] J. Homero Arjona (en «El disfraz varonil en Lope de Vega» en *Bulletin Hispanique*, Tome XXXIX, nº 2, París, Feret & Fils éditeurs, 1937, pp. 1-27) examina cuatrocientas comedias de Lope y halla ciento trece que revelan el uso del disfraz varonil (p. 2); veintiuna comedias de Tirso (p. 3); y de las ciento cinco examinadas de Calderón, solo siete, posiblemente debido a la «religiosidad del dramaturgo» por la existencia de una condena explícita del empleo del recurso por las autoridades eclesiásticas (p. 4).

y terminando la fiesta con un sarao. Era usual que fueran escritas por distintos autores. Sin embargo, Sor Juana nos ofrece un programa completo²⁷, de manera que *Los empeños de una casa* es una de las raras comedias escritas en todas sus partes por un mismo autor que se conservan y, además, la única escrita por mujer y novohispana. Así que, en su *Segundo Sainete*, un personaje llamado Acevedo, —probablemente el dramaturgo Francisco de Acevedo—, exclama: «¡Ay, silbado de mí! ¡Ay desdichado!» [p. 236] haciendo otro claro guiño, en este caso paródico, del famoso primer verso del monólogo de Segismundo de *La vida es sueño*: «¡Ay mísero de mí! ¡Y ay infelice!».

Sor Juana Inés escribió esta comedia por encargo del contador del virreinato, don Fernando Deza, como homenaje por la visita de los virreyes a su casa y la entrada del arzobispo, Francisco de Aguiar y Seijas²⁸ en 1683. En el *Segundo Sainete* nos encontramos con la modestia de nuestra monjita y la alabanza de los dramaturgos españoles en boca de Muñiz quien pregunta a Arias: «¿No era mejor, amigo, a Su Excelencia, / escoger, sin congojas, / una de Calderón, Moreto o Rojas?» [p. 231].

Si a todas estas referencias al teatro áureo peninsular, añadimos que la acción es Toledo y los personajes son tipos castizos, salvo Castaño, que insiste en mencionar su origen indiano, pero que encaja en el «eterno criado» de las comedias auriseculares, podríamos decir que *Los empeños de una casa* es «comedia española, conocimiento de una España vista a través de los libros» según palabras de Enrique Laguerre²⁹.

Pero si su teatro está influido por el peninsular tanto en fondo como en forma, entonces, ¿dónde está la originalidad de la monja mexicana? Su gran logro teatral está en utilizar los contenidos tradicionales e imitar las convenciones de las comedias, mostrando el conocimiento de sus conceptos, formas, organización y experto manejo para, a través de su exageración, «reprender las manías y debilidades de una sociedad que conocía bien»³⁰. Su mérito radica en aprovechar hábilmente los mismos prejuicios y valores compartidos por los espectadores y por los escritores

[27] Está formada por: una loa introductoria; tres letras para cantar; el *Sainete primero de palacio*, entre la primera y segunda jornada; el *Sainete segundo*, entre la segunda y tercera jornada; y el *Sarao de cuatro naciones* para terminar la fiesta.

[28] García Valdés, *op. cit.*, 53.

[29] Laguerre, *op. cit.*, p. 184.

[30] Cañas Murillo 2003, p. 79.

para evidenciar sus defectos y contradicciones³¹, a la vez que introdujo el mundo americano y de la mujer. Veamos un claro ejemplo de ello adentrándonos en su comedia.

3.2. Líneas argumentales de Los empeños de una casa

Es una comedia con un doble triángulo amoroso desigual: dos damas, doña Leonor y doña Ana; y tres galanes: don Carlos de Olmedo, don Pedro de Arellano y don Juan de Vargas. Los hermanos don Pedro y doña Ana vivían en Madrid, pero don Pedro tuvo que marchar a Toledo hace dos años por asuntos de negocios. Allí, se enamoró de doña Leonor, mientras su hermana se enamoraba de don Juan. Don Pedro pide a su hermana que venga a Toledo y don Juan la sigue para no perderla. Sin embargo, doña Ana se olvida de su anterior gusto y se enamora de don Carlos.

Doña Leonor, es una dama noble y hermosa, inclinada más a los estudios que al amor, que rechaza a muchos pretendientes hasta que conoce a don Carlos. Temiendo la oposición de su padre a este matrimonio, acuerdan escaparse juntos. Don Pedro se entera del plan de pareja y decide truncarlo. Paga a dos hombres para que finjan ser la Justicia y prenderlos: a él le permitirán escapar y a ella la entregarán en depósito a doña Ana. En su casa, piensa el traidor tener tiempo y espacio para conquistarla. Cuando llega doña Leonor a casa de los Arellano, le cuenta a doña Ana toda su historia y ella conoce que aman al mismo hombre. En la huida, el azar conduce a don Carlos a la misma casa y doña Ana lo esconde gustosamente.

Por otro lado, la criada de doña Ana ha escondido a don Juan en la casa, que pretende «hacer la tarquinada» para conseguirla. La coincidencia en el mismo lugar de tantos amantes y rivales da lugar a una escena a oscuras en que cada personaje cree que habla con otro hasta que Celia, la criada, enciende la luz y aumenta aún más la confusión: don Carlos piensa que ha sido engañado, pero decide esperar a conocer la razón por la que doña Leonor está en la casa; doña Leonor pregunta a doña Ana por don Carlos, pero esta la entretiene oyendo cantar. Como su hermano se reúne con ellas, doña Ana planea que don Carlos y Castaño los observen desde una reja sin escuchar con claridad para despertar los celos de su amado.

[31] Rabell 1993, p. 11.

Don Rodrigo, padre de doña Leonor cree que don Pedro la ha raptado. Se presenta en su casa para exigir la reparación de tal deshonra con el concierto del matrimonio. Don Pedro accede a casarse, pero inventa que doña Leonor vino a su casa a cuidar a su hermana porque estaba enferma. Para evitar el casamiento, doña Leonor decide escapar de la casa tapada con un manto y don Carlos, enviar una carta a don Rodrigo donde le cuenta toda la verdad, pero como no puede salir por miedo a la Justicia, envía a su criado Castaño. Castaño se disfraza de mujer con las prendas de Leonor y don Pedro, creyendo que es su amada, consigue que le dé promesa de matrimonio.

Después de una serie de entradas y salidas, confusiones de identidad y engaños, se van reuniendo todos los personajes en la misma habitación de la casa para la feliz resolución final. Castaño revela su verdadera identidad. Doña Leonor y don Carlos se casan con el consentimiento del padre de la joven, y don Pedro, avergonzado, no pone objeción al matrimonio de doña Ana y don Juan.

3.3. Personajes: inversión de los roles tradicionales

Aparentemente, todos y cada uno de los personajes de esta comedia se corresponden con los personajes tipo de cualquier comedia de enredo. Pero si centramos nuestra atención en tres recursos sobre los que la Fénix de América construye su comedia: las escenas contrastantes, es decir, situar a dos personajes en una situación similar, pero con respuesta diferente; la «desviación del rol femenino de un personaje hacia la conducta masculina común»³² y la función de *alter ego* de la autora, llegamos a la conclusión de que Sor Juana pretende cuestionar ciertas costumbres sociales asociadas a la mujer, a través de la inversión de los roles tradicionales. Analicemos cómo articula cada recurso y con qué intención en relación con cada personaje.

Doña Leonor es la dama principal que protagoniza la tópica fábula de amor con don Carlos. Al inicio de la comedia, tras el largo parlamento en que relata su historia, vemos a nuestra Juana de Asbaje: «nací hermosa» [v. 283], «inclíneme a los estudios / desde mis primeros años» [vv. 308-09], «era el admirable blanco / de todas las atenciones [...] que llegaron / a venerar como infuso / lo que fue adquirido lauro» [vv. 315-20], «Voló la fama parlera» [v. 333]. Recordemos el afán por el estudio

[32] Rabell, *op. cit.*, p. 17.

de nuestra autora, la fama y admiración que despertó en la corte y el examen ante cuarenta sabios que concertó el virrey para comprobar si su sabiduría era infusa o adquirida. Continúa Leonor narrando que apareció en su vida don Carlos de Olmedo y lo amó. ¿Está Sor Juana declarando expresamente que amó a un hombre tras el disfraz de su personaje? ¡Quién sabe!

Lo que sí sabemos es que tras el comportamiento de este personaje está la voz de nuestra dramaturga, que da forma a una dama que no encaja bien en su papel. Una vez deshonrada, la reacción de Leonor ante la intención de su padre de casarla con don Pedro, es huir tapada de la casa para refugiarse en un convento. Es Celia, la criada, quien le recuerda que mire por su opinión [v. 2096], que «si dejas de casarte, pierdes honra y conveniencia» [vv. 2132-33], que si se casa, obedece a su padre [v. 2142]. De igual manera, cuando se les pregunta a los personajes por «¿Cuál es la pena más grave / que en las penas de amor cabe?» [vv. 1455-56], Leonor responde que la ausencia del amor correspondido [vv. 1502-03], cuando sería más conveniente que aludiera a la deshonra. Pero claro, es nuestra poeta la que en su soneto 175 declara que el mayor tormento del amor es la ausencia³³.

Por tanto, si Sor Juana configura una protagonista que mira más por sí misma y por su amor que por la obligación social de restaurar el honor familiar y obedecer a su padre —como depositaria de la honra—, puede estar cuestionando esta práctica social y defendiendo la libertad de la mujer de elegir marido. Si Leonor se retuerce en el papel que se le asigna en la comedia, Sor Juana se revuelve contra el papel que la sociedad le asigna a la mujer. Ficción y realidad quedan entrelazadas.

Don Carlos, el galán principal de la comedia, tampoco es el típico «caballero noble» que se distingue por su fama «alcanzada mediante la valentía guerrera y la sumisión incondicional al rey o mediante su santidad religiosa»³⁴. Según la descripción de Leonor [vv. 399-460], sus virtudes son las tópicamente alabadas en las mujeres: su hermosura, gentil cuerpo, elevado entendimiento, amable recato, humildad, ternura... Cuando Leonor lo elige entre tantos, no espera a que su padre les dé su bendición, al contrario, por miedo al rechazo, rapta a su hija. Solo cuando comprueba que el padre casará a su hija con el raptor, decide confesar su delito. Y también extraña su paciencia y razonabilidad cuando cree que

[33] Méndez Plancarte, *op. cit.*, pp. 292-293.

[34] Rabell, *op. cit.*, p. 4.

Leonor le pueda ser infiel. En definitiva, Sor Juana invierte los papeles, defiende que el amor verdadero busque sus propios medios y desecha al galán con la mano presta en la espada para vengar cualquier sospecha de deshonor. De hecho, la pareja protagonista, segura de su auténtico amor, califica las supuestas infidelidades de «encanto» [Leonor, v. 2095] y «sueño» [Carlos, v.1048].

Doña Ana, la gran urdidora de la comedia, ha sido calificada por Carmen R. Rabell como «una especie de don Juan con faldas» porque «sus acciones toman como modelo de comportamiento al hombre»³⁵. Analicemos su proceder. Enamorada de don Juan en Madrid, en cuanto llega a Toledo pone sus ojos en don Carlos, «no sé si es gusto o capricho» [v. 158]. Su amante la ha seguido hasta Toledo y ella se queja de tal fineza [v. 55]. Una vez que ha conseguido el amor de don Juan, pierde el interés «porque si él es ya tan mío, / ¿qué tengo que desear? [vv. 147-48]. Cuando Leonor desvela que su amado es don Carlos, en el único soneto de la comedia, doña Ana considera un reto particular conseguir el amor de un hombre enamorado [vv. 564-66] ya que aumenta su valía siendo de otra —«tiene de más galán / el ser ajeno [v. 572]—. Cuando aparece don Carlos en su puerta pidiendo refugio, lo primero que piensa es que «La ocasión a la medida / del deseo se me viene» [vv. 594-95] porque los hombres suelen ser inconstantes en el amor, aunque reconoce que ella misma es también ejemplo de ello [vv. 612-15]. En absoluto se acuerda de su honor, solo repara en él para conseguir que Carlos se esconda supuestamente de su hermano, pues más parece que su intención es evitar que lo vea Leonor.

Así que nuestra dama es inconstante en el amor —calificativo normalmente atribuido al galán—, rechaza a su antiguo amante, oculta al hombre que ama en su casa con la intención de enamorarlo a sabiendas de que tiene dueño, y no parece mostrar mucha preocupación por su honra siendo su depositaria. Doña Ana es otra inversión. Sor Juana le atribuye la conducta de los hombres poco honorables porque al trasladarla a un personaje femenino, con «menos posibilidades de actuar libertinamente, la inmoralidad de su comportamiento se hace más patente»³⁶.

Don Juan es su ferviente enamorado, que ha dejado todo para seguir a una dama que ahora lo desdeña. Pero sus intenciones tampoco son nobles porque pretende deshonorar a la mujer que ama —«hacer la

[35] Ídem, p. 16.

[36] Ídem, p. 17.

tarquinada» [v. 171]. Más bien es cobarde, como demuestra al querer vengarse de don Carlos, pero nunca efectuarlo. Probablemente, nuestra dramaturga le asignó el papel de la dama abandonada que sale tras el amado, supera todo tipo de obstáculos y lo recupera porque él queda conmovido por la grandeza de su amor. Por esta razón, don Juan no comprende que sus «finezas» no rindan a su enemiga. De nuevo, Sor Juana invierte los papeles para subrayar la debilidad del personaje femenino y, de paso, hacernos partícipes de la idea de la temporalidad del amor y el derecho de toda mujer —como el hombre— de dejar de amar, que también difundió en su poesía³⁷.

Don Pedro, el antagonista, es el personaje en que más carga las tintas nuestra autora. Su juego es el de manejar en su provecho los hilos del código de honor. Como Leonor lo rechaza, él se la roba a su raptor; como don Rodrigo lo confunde con el raptor y quiere enmendar la deshonra casándolo con Leonor, calla su bellaquería y aprovecha las circunstancias. Pero si sospecha que don Carlos ha robado a su hermana, exige una satisfacción. A través del recurso de las escenas contrastantes, Sor Juana pone el acento en la desigual aplicación del código del honor al hombre y la mujer. Y para mostrar su animadversión hacia los de su calaña, pinta un personaje empalagoso con sus pomposas declaraciones amorosas, primero a la verdadera Leonor, que le responde que «tratarme de vuestro amor / es una acción tan impropia» [vv. 1397-98], y después a Castaño travestido de Leonor, que responde que «de vuelta y media / he de poner a este tonto» [vv. 2545-46]. No solo es el único personaje al que reserva el desdén, sino que hace que se prometa en matrimonio con Castaño y que no descubra hasta el final, con sus manos amorosamente entrelazadas delante de todos, la identidad de su «amada».

Y llegamos a Castaño, el personaje del gracioso, el único de ascendencia americana, que cumple muy bien su función de *alter ego* de la autora. Según Frank Dauster «tiene aire de familia con todos sus parientes españoles, especialmente con los graciosos de Calderón y Moreto»³⁸. Comparte su pragmatismo, ya que al ver la rica casa y las virtudes de doña Ana, aconseja a su amo que la enamore. También su cobardía, pues cuando debe llevar la carta a casa de don Rodrigo se queja de tener que pagar él solo la ofensa si lo descubre la Justicia. Se permite ciertas fami-

[37] Sonetos número 174 y 184 en ed. de A. M. Plancarte, *op. cit.*, pp. 292 y 297-98 respectivamente.

[38] Dauster 1979, p. 78.

liaridades y resulta un tanto descarado, porque cuando don Carlos le asegura que ha visto a Leonor, Castaño cita el refrán a medias: «quien bueyes ha perdido...» [v.1066], *cencerros se le antojan*. Y como el galán insiste, el criado se atreve a decirle que «yo por loco te tenía, / pero no tan declarado» [vv. 1145-46]. En definitiva, con estas situaciones, Sor Juana pretende satirizar las relaciones amo-sirviente.

No obstante, este gracioso es único por la magnífica secuencia en que se viste de mujer con las ropas de Leonor. Sabemos que el recurso del disfraz varonil era muy usado por los dramaturgos porque agradaba mucho al público, aunque las autoridades eclesiásticas y moralistas condenaban su empleo por obsceno³⁹. El disfraz de hombre permitía a las mujeres vivir «situaciones que les estaban vedadas en la vida real»⁴⁰, les transmitía todas las ventajas de ser un hombre para solucionar un conflicto personal. De igual manera, encontramos a Castaño ante el peligro de muerte. No perdamos ni un detalle de la escena. En su desesperación *in crescendo*, primero invoca a Garatuza, «célebre pícaro nacido en 1600 en Puebla de los Ángeles, que recorría los pueblos fingiéndose sacerdote para hacer fraudes, trampas y raterías»⁴¹. Después, invoca a cualquiera, ya sea mujer u hombre, que pueda inspirarle algún ardid propio de Calderón de la Barca. Y la monjita mexicana responde con la inversión de la solución del sacerdote español: el disfraz femenino⁴².

Insólito en el teatro áureo es que realice la transformación en las tablas. Castaño menciona cada una de las prendas y joyas que se va poniendo y le pregunta directamente al público⁴³ con gestos afeminados: «¡Qué les parece, señoras, / este encaje de ballena?» [vv. 2440-41]. Lista y hermosa comienza a poner en duda la eficacia del disfraz, cuando la vean «cuatro mil lindos» [v. 2480] «que a bulto se amartelan» [v. 2483] vendrán a galantearla y «Temor llevo de que alguno / me enamore» [v. 2496-97]. Y dicho y hecho, aparece don Pedro, lo confunde con Leonor y lo acorrala con sus finezas. Castaño se queja: «Ya no me admiro que sean

[39] Arjona, *op. cit.*, pp. 1-6.

[40] Ferrer Valls, p. 15.

[41] García Valdés, *op. cit.*, p. 252.

[42] Ferrer Valls, *op. cit.*, p. 19, cita a J. Canavaggio «son muy pocos los casos que presenta una situación a la inversa, es decir, la utilización del disfraz de mujer por parte de un varón. Pero hace constar su uso en tres obras de las que ha mencionado escritas por mujeres.

[43] En Dauster, *op. cit.*, p. 80, se califica esta escena de prebrechtiana: un personaje que se sale del papel para hablar con el público.

/ tan soberbias las mujeres / porque no hay que ensoberbezca / cosa como el ser rogadas» [vv. 2541-44]. La insistencia llega a ser tal que solo consigue deshacerse de él dándole palabra de casamiento.

Mientras el disfraz varonil ayuda a las heroínas de las comedias a resolver sus dilemas, el de mujer resulta ineficaz. En esta escena maestra, invirtiendo los preceptos de la comedia, Castaño se convierte en instrumento de la autora para manifestar su desazón por el acostumbrado asedio de los hombres a las mujeres⁴⁴, ridiculizar a los hombres como don Pedro, que confunden la belleza con lo que no es, y desenmascarar «la situación desventajosa de la mujer de su época y de su mundo»⁴⁵.

3.4. *El honor y el amor en Los empeños de una casa, comedia de capa y espada*

El honor es uno de los temas siempre presentes en las comedias del Siglo de Oro junto con el amor. Su tratamiento varía según el subgénero teatral. Algunos de sus rasgos y funciones son: la depositaria de la honra es la mujer; es necesario mantener el decoro, es decir, guardar las apariencias; cualquier sospecha exige una venganza pública o privada, según el origen de la ofensa; el ofendido —si la mujer es soltera, sería el padre o el hermano, si aquel es anciano; si es casada, sería el marido— debe retar al agresor; y el honor solo se repara con el derramamiento de sangre, aunque se debe buscar primero una solución pacífica: el matrimonio con el ofensor⁴⁶.

En *Los empeños de una casa*, el motivo desencadenante de la acción es la huida de la pareja protagonista o, mejor dicho, el rapto de Leonor por su amado, esto es, un asunto de honor. Sin embargo, este tema no parece ser el eje del argumento, al contrario, es accesorio, supeditado al tema principal: el amor. Entonces, ¿cuáles son los rasgos del código del honor

[44] Pensemos en que todas las mujeres de la obra rechazan las quejas amorosas de los hombres: doña Ana, las de Juan; doña Leonor, las de don Pedro y, evidentemente, Castaño-Leonor, las de don Pedro.

[45] Rabell, *op. cit.*, p. 20.

[46] Para consultar todas las características del código del honor, ver Jesús Cañas Murillo, *Honor y honra en el primer Lope de Vega: las comedias del destierro*, Universidad de Extremadura, Cáceres, 1995.

que encontramos en esta comedia? ¿Por qué reciben ese tratamiento? ¿Con qué otros temas se entrelazan?

Las damas de nuestra comedia manifiestan su inquietud por el honor como responsables directas que son. Leonor es consciente de la deshonra familiar que constituye su huida, y lo manifiesta al principio de la obra, en el relato de sus desdichas: «dispusimos esta noche / la fuga, y atropellando / el cariño de mi padre / y de mi honor el recato» [vv. 487-90] y lamenta verse «sin crédito, sin honor» [v. 541]. Pero cuando su deshonra puede repararse con el casamiento con don Pedro, prefiere huir a un convento, a pesar de que sabe que pierde la honra, si renuncia al casamiento.⁴⁷ Entonces, Sor Juana hace prevalecer el amor sobre el honor.

Asimismo, doña Ana quiere conquistar a don Carlos pero «sin ajar la altivez / que en mi decoro es precisa» [vv. 603-04]. Y cuando don Juan quiere vengarse de don Carlos, ella les pide que se escondan porque «mi vida y mi honor peligrá» [v. 927]. Sin embargo, oculta a los dos galanes en su casa, a sabiendas de que su proceder va en contra del código del honor, porque de nuevo puede más amor —o pasión— que honor.

El deshonor exige reparación inmediata. Cuando don Rodrigo se lamenta por la huida de su hija en un largo parlamento, se detiene de pronto para reflexionar sobre este tópico del honor: «Pero ¿cómo a la queja se abalanza / primero mi valor, que a la venganza?» [vv. 697-98]. Hernando se lo confirma: «porque el que lo dilata neciamente / viene a quedarse enfermo eternamente» [vv. 2818-19]. De ello, se reprende a sí mismo don Carlos cuando Celia le confirma que don Pedro galantea y sirve a su dama: «yo que lo mire y lo sepa / y no intente remediarlo» [vv. 1662-63]. Sin embargo, no reaccionan con prontitud: aquel, porque desconoce al agresor, se siente viejo y opta por una solución mesurada; este, porque piensa que es bajeza sentirse ofendido por la dama amada sin prueba indiscutible. Con la construcción de personajes prudentes y reflexivos, Sor Juana desecha el discurso radicalmente sangriento y desfasado de los cegados por el honor.

El matrimonio con el raptor limpia el honor y «se ha de celebrar aun en contra de la voluntad de la hija»⁴⁸. Es lo que Hernando llama «hacer el antídoto el veneno» [v. 734]. Solución que agrada al padre de Leonor más que el duelo: «buscar a mi ofensor aprisa elijo / por convertirle

[47] Celia le recuerda «que, si dejas de casarte / pierdes honra y conveniencia», vv. 2132-2133.

[48] Cañas Murillo 1998, p. 34.

de enemigo en hijo» [vv. 737-38]. Don Pedro se compromete, pero teme que Leonor no esté de acuerdo. Entonces, el padre sentencia: «Pues ella tener no puede / más gusto que mi precepto» [vv. 1986-87]. El problema fundamental es que todo está fundado en el engaño y la desidia de un padre que declina a saber la verdad. Hasta Carlos se escandaliza de la ruptura del código del honor: «sin ver el impedimento / de que se salió con otro» [vv. 2041-42]. Todo le vale al honor por guardar las apariencias. Sor Juana plantea esta escena en la que lo incoherente y lo descabellado proceden de la aplicación del riguroso código del honor. Como de costumbre, usando los preceptos, hace crítica de los fundamentos. Además, el «remedio lenitivo» del casamiento en estas circunstancias no casa bien con el bravo y varonil don Pedro, que considera que podría casar con más decencia a su hermana «y no poniendo unos medios / tan indecentes» [vv. 3101-02]. Situación similar, respuesta diferente. Ya conocemos de sobra cómo maneja nuestra autora las escenas contrastantes.

Finalmente, también encontramos el motivo de que el honor se mancha con la sola sospecha. Pronunciado por don Rodrigo: «es un cristal tan terso / que, si no le quiebra el golpe, / le empaña solo el aliento» [vv. 2933-35] y por don Juan: «al honor le agravia / solamente la sospecha» [vv. 2256-57]. Pero claro, aquí también vislumbro la sonrisa burlona de la autora al poner tal definición altisonante y ampulosa en boca de aquel negligente guardián del honor y de este cobarde rufián.

En conclusión, la autora aprovecha tópicos y motivos del código del honor para «crear expectación, temor ante la posibilidad de un desenlace negativo, para formar un clímax dramático y mantener interesado al espectador»⁴⁹. No hay tratamiento serio, profundo del tema del honor. La intriga gira en torno al amor, al enredo provocado por el complejo doble triángulo amoroso que se resuelve en típicos múltiples casamientos al final de la comedia.

También podría pensarse que Sor Juana quisiera cuestionar los duelos, venganzas y resoluciones sangrientas de los casos de honor, pero es más juicioso considerar que las convenciones vengan determinadas por el subgénero. Recordemos que es una comedia de capa y espada, llena de artificio, trama ingeniosa y enredo, donde se entremezclan las relaciones amorosas, los celos, las relaciones paterno-filiales, los vicios cómicos y se caricaturizan los extremos del honor. De ahí que, cuando por fin los tres galanes empuñan las espadas, la criada apague la luz,

[49] Cañas Murillo, *op. cit.*, p. 37.

todos desaparezcan y quede don Pedro, el principal violador del código del honor, gritando: «¡Quien mi honor agravia, muera! [v. 2727]. «Todos hablan de honra, pero nadie es capaz de honra en este universo»⁵⁰. Todo es diversión y entretenimiento, no hay cabida para un tratamiento grave del honor. Pongamos como ejemplo el distinto tratamiento que recibe el honor en el drama *El castigo sin venganza* y en la comedia *El perro del hortelano*, ambas de Lope de Vega.

Más bien sería interesante analizar por qué nuestra dramaturga elige este género y qué nos quiere transmitir. Si nos acercamos a las obras de otras dramaturgas, podemos comprobar que existe «una fuerte inclinación por la comedia urbana, de capa y espada»⁵¹. Como bien observó Wardropper, este subgénero «explora las posibilidades de una vida diferente, incluso poniendo en cuestión muchos esquemas de comportamiento social»⁵². Además, los personajes femeninos tienen un papel muy activo, son el centro de la acción y viven situaciones más permisivas. Incluso hay espacio para la contestación o reinterpretación de ciertos problemas morales y sociales. Sor Juana elige la comedia de capa y espada para permitirse su discreta censura social a través del humor e ironía que impregna el texto de principio a fin. Con este subgénero, puede actuar con libertad y llevar a sus últimas consecuencias sus inversiones y exageraciones de los esquemas fijos del género.

La defensa del amor verdadero y racional, del estudio en la mujer, del derecho de la mujer a elegir marido y a dejar de amar triunfan frente a una realidad ilusoria dominada por las contradicciones de los convencionalismos sociales, que ponen en evidencia la desigual aplicación del código del honor en hombre y mujer, la inmoralidad de ciertos comportamientos masculinos y la debilidad o situación desventajosa de la mujer en aquella sociedad. Ese es su triunfo, ese es el legado ideológico que nos quiso transmitir, pese a que en cuestión de recepción de las comedias de capa y espada se pueda negar tal trascendencia incluso en la propia comedia, como sucede en *El enano de las musas* de Álvaro Cubillo de Aragón, donde un personaje se burla del que «va a la comedia muy preciado / de oír cosas de seso, /que el tablado no se hizo para eso»⁵³.

[50] Arellano 1998, p. 28.

[51] Ferrer Valls, *op. cit.*, p. 2.

[52] *Ídem.* p. 2.

[53] Arellano 1999, p. 35.

4. Conclusión

Cuando leemos la argumentación que construye la Décima Musa sobre las Sagradas Escrituras en favor del derecho al conocimiento de las mujeres en su célebre *Respuesta*⁵⁴, quedamos impresionados por la solidez de la voz de una mujer, monja de clausura, en la Nueva España del siglo XVII, que entregó su vida y su alma al estudio y la escritura. Esa «vehemente y poderosa inclinación hacia las letras», que consideró un don de Dios, nos revela su verdadera vocación humanista. En su reivindicación de un espacio en la literatura, consiguió rescribir todo un mundo sobre asuntos que le afectaban como mujer. Este humanismo la inmortaliza hasta nuestros días. Por eso, no es de extrañar que quien se comuniqué con ella, se quede atrapado por su imponente y singular personalidad, por «esta robustísima alma», en palabras del P. Calleja.

Tradicionalmente, se hace coincidir el fin del Siglo de Oro con la muerte de Calderón de la Barca. Sin embargo, creo que son muchas las razones que hemos aducido en este trabajo para cerrar el ciclo teatral español con la producción de nuestra dramaturga.

Que su contumacia en el saber, su autodidactismo, su atrayente e inigualable persona, su bizarro entendimiento y su defensa acérrima de las mujeres eruditas susciten a las generaciones venideras el anhelo que expresaba Amado Nervo de «besar humildemente su sombra»⁵⁵.

5. Bibliografía citada

ARELLANO, I. 1998: «Casos de honor en las primeras etapas del teatro de Lope» en *Anuario de Lope de Vega. N.º IV*, Grupo Prolope, España, pp.7-32.

— 1999: «La comedia de capa y espada (El género y su interpretación)» en *Obligados y ofendidos*, Madrid, Editorial Fundamentos, pp.11-37.

ARJONA, J. H. 1937: «El disfraz varonil en Lope de Vega» en *Bulletin Hispanique. Tome XXXIX, n.º 2*, París, Feret & Fils éditeurs, pp. 1-27.

[54] Sabat de Rivers, *op. cit.*, pp. 1477-88.

[55] Méndez Plancarte, *op. cit.*, p. XLII.

- CAÑAS MURILLO, J. 2003: «Los recursos del amor en las comedias de Sor Juana Inés de la Cruz» en *Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica*, Madrid, Fundación Universitaria Española. Seminario «Menéndez Pelayo, 28, pp. 329-353.
- 1998: «Honor y honra en las comedias de Sor Juana Inés de la Cruz en *Anuario de Estudios Filológicos*, XXI, Cáceres, Universidad de Extremadura, pp.27-40.
- DAUSTER, F. 1979: «De los recursos cómicos en el teatro de Sor Juana» en *Tramoya*, enero-marzo, nº 14, pp.73-82.
- DE LA CRUZ, S. J. I. 2010: *Los empeños de una casa y Amor es más laberinto*, ed. Celsa Carmen García Valdés, Editorial Cátedra, Madrid.
- 2004: *Poesía, Teatro, Pensamiento*, ed. Georgina Sabat Rivers y Elias Rivers, Biblioteca de Literatura Universal, Editorial Espasa, Madrid.
 - 1995: *Obras completas*, edición, prólogo y notas de Alfonso Méndez Plancarte, Fondo de Cultura Económica, México.
 - 1987: *Obra selecta*, edición, selección y notas de Luis Sainz de Medrano, Editorial Planeta, Barcelona.
- DUSSAUT, L. 2010: «Un análisis del espacio dramático en *Los empeños de una casa* de Sor Juana Inés de la Cruz» en *IV Congreso Internacional de Letras*, UBAL, Buenos Aires, pp. 782-789.
- FERRER VALLS, T. «Mujer y escritura dramática en el Siglo de Oro: del acatamiento a la réplica de la convención teatral» en <http://entresiglos.uv.es/wp-content/uploads/escritura.pdf>
- GONZÁLEZ, A. 2010: «La segmentación en el teatro de Sor Juana» en *Teatro de palabras*. Nº 4, Université du Québec, Trois Rivières/Montréal, pp. 179-195.
- LAGUERRE, E. 1978: «Las comedias de Sor Juana» en *Anales de la Literatura Hispanoamericana*, Volumen 7, pp.183-190.
- RABELL, C. R. 1993: «*Los empeños de una casa*: una re-escritura femenina de la comedia de enredo del Siglo de Oro español» en *Revista de Estudios Hispánicos*, Nº 20, Universidad de Puerto Rico, pp.11-26.
- UGALDE GONZÁLEZ, R. 2009: *La filosofía del amor de Sor Juana Inés de la Cruz*, México, Talleres gráficos de México.

