

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

DIVISIÓN DE ESTUDIOS DE POSGRADO



“ORIGINALIDAD E HIBRIDACIÓN EN *AMOR ES MÁS LABERINTO*”

comedia escrita por

SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ Y JUAN DE GUEVARA EN 1689

TESIS

**QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE MAESTRÍA EN CIENCIAS
CON ESPECIALIDAD EN LENGUA Y EN LITERATURA PRESENTA:**

ALMA ELISA REYES MARTÍNEZ

DIRECTOR DE TESIS

M.C. LUIS CARLOS ARREDONDO TREVIÑO

Ciudad Universitaria, San Nicolás de los Garza, Nuevo León

noviembre de MMXII

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
SUBDIRECCIÓN DE ESTUDIOS DE POSGRADO

ACTA DE APROBACIÓN DE TESIS DE MAESTRÍA
(de acuerdo a los artículos 65, 99, 110, 111, 141 y 143)

Título de la Tesis

**“Originalidad e hibridación en *Amor es más laberinto*,
comedia escrita por Sor Juana Inés de la Cruz
y Juan de Guevara, en 1689”**

Comité de Evaluación de la Tesis

Mtro. Luis Carlos Arredondo Treviño
Director

Mtra. Ludivina Ortiz Cantú
Lectora

Dra. Elizabeth Sánchez Garay
Lectora (Evaluadora externa)

San Nicolás de los Garza, N. L., a ___ de _____ de 2012

“ALERE FLAMMAM VERITATIS”

Dra. Ma. Guadalupe Rodríguez Bulnes
Subdirectora de Posgrado

INDICE

INTRODUCCIÓN	x
MARCO TEÓRICO	12
1. EL TEATRO NOVOHISPANO	24
1.1. El teatro barroco	25
1.2. El teatro barroco y la orden de los jesuitas	29
1.3. Sor Juana en el teatro novohispano	35
1.4. El contexto de la presentación de <i>Amor es más laberinto</i>	38
Conclusión.	41
2. AMOR ES MÁS LABERINTO	44
2.1 Estructura	46
2.2 El amor cortés	48
2.3 El amor cortés en el Festejo de <i>Amor es más laberinto</i>	51
Conclusión	55
3. LA COAUTORÍA	58
3.1 El papel del juego en la coautoría	59
3.2 El juego en la creación de la cultura	65
Conclusión	74
4. LA ACTUALIZACIÓN DEL MITO	75
4.1. La historia del mito	75
4.2 El discurso Sor Juana/ Teseo	74
4.3 El entorno desde el cual se pronuncia el discurso	81

4.4	Análisis del discurso de Sor Juana/ Teseo	83
4.4.1	El exordio	87
4.4.2	La exposición	88
4.4.3	La argumentación	93
4.5	El mensaje y su proyección política	102
4.6	Una digresión importante	104
	Conclusión	107
5.	LA FILOSOFÍA OCULTA EN EL FESTEJO DE <i>AMOR ES MÁS LABERINTO</i>	112
	Conclusión	123
6.	CONCLUSIONES GENERALES	125
	BIBLIOGRAFÍA GENERAL	133

La presencia del símbolo en la sociedad virreinal del siglo XVII no es gratuita. Se vive bajo el espíritu barroco. La comunicación es resultado de un esfuerzo extenuante: el emisor *complica* hasta donde le es posible su medio expresivo y el destinatario tiene que consumir la hazaña de *descifrarlo*. Dejando a un lado las otras esferas y ubicándose sólo en el arte, hay que decir que se trata de un arte para minorías. Exige una penetración intelectual que sobrepasa en amplia medida la capacidad receptiva de las mayorías.

Octavio Castro López

(Sor Juana Inés de la Cruz y el último de los Austrias¹).

¹ (1998) México: UNAM: 23.

INTRODUCCIÓN

Investigar sobre Sor Juana y su obra, es apasionante. La emoción que despierta leer sus escritos, sus poemas, sus obras de teatro, en el contexto histórico en el que vivió es extraordinaria, sobre todo porque el periodo en el que sucede es el final del Siglo de Oro del teatro español y en la Nueva España, así como el surgimiento y formación de una identidad que comenzaba a acrisolarse.

Alfonso Reyes, acerca de Sor Juana, dice: “no es fácil estudiarla sin enamorarse de ella” (1983: t XII: 363). Esta es una verdad inapelable. Su sensibilidad e inteligencia asombran, conmueven, sorprenden, enamoran, al leer su obra poética y dramática.

El estudio que ahora se presenta como opción de tesis para obtener el grado de Maestría en Ciencias, con especialidad en Lengua y Literatura, empieza con el deseo de penetrar en la literatura de México y es Sor Juana quien acuna las letras mexicanas. Es ella quien con elegancia y erudición, en la parte final de un periodo en que el cambio es el sello de la época, escribe su obra y la publica para el mundo hispano, al mismo tiempo en que se venden las obras de Miguel de Cervantes.

No hay duda de la importancia de la obra de Sor Juana en la literatura mexicana y en la literatura universal, pues ha sido el interés de muchos estudiosos de tan diferentes lenguas penetrar en los hermosos sonetos, los romances, las silvas, las obras de teatro y, por supuesto, su poema *Primero sueño*. Sin dejar de lado sus ensayos: la *Carta Atenagórica o Crisis de un sermón* y la *Respuesta a Sor Filotea*.

El tema de esta tesis se centra en el estudio de la obra *Amor es más laberinto*, comedia escrita en 1689, el cual fue sugerido por el maestro Carlos Arredondo, quien aceptó, muy amablemente, asesorar este trabajo.

A partir de ese momento inició la búsqueda y lectura de lo que se ha escrito sobre Sor Juana, su vida, su obra, el tiempo que vivió, ha sido interminable. Sobre sus temas se han escrito muchas páginas y son incontables los autores y autoras que han hecho públicos sus ensayos sobre ella. Ha sido una ardua faena que se ha visto compensada con el aprendizaje.

La comunicación con los estudiosos, la asistencia a congresos y la reciprocidad generosa de los amigos, quienes con el mismo interés relatan sus caminos de positivo éxito, nunca estará por demás mencionar que fue aleccionadora y productiva. El diálogo que se establece al leer a los autores que de forma tan diversa perciben y reciben a Sor Juana, estudian y platican con la obra, es sumamente ilustrativo y didáctico.

Lo que ahora presento ante ustedes es el resultado de ese trabajo, con el objetivo primordial de compartir el interés que en mí despertó.

MARCO TEÓRICO

Para iniciar el abordaje del tema de esta investigación, en conjunto con el Maestro Arredondo, establecimos cuatro aspectos que consideramos son fundamentales para el estudio de la comedia de teatro que Sor Juana escribió al alimón con Juan de Guevara en 1689. Los cuatro tienen que ver con la esencia literaria y la estructura de la obra, y han sido planteados como preguntas de investigación. El objetivo de esta tesis es proporcionar respuesta a esas interrogantes, sin dejar de lado lo que representa esta pieza en la historia política de la nación.

Las preguntas de investigación que en un primer planteamiento del problema dieron cuerpo al proyecto de investigación son: 1. ¿Cuáles son los paradigmas genéricos que utilizan los autores para la estructuración y planteamiento de la historia? 2. ¿Cómo es considerado el amor cortés en la obra? 3. ¿Cuáles arquetipos mitológicos que se actualizan en la obra? 4. ¿Qué papel juega la filosofía oculta en la obra?

Estas preguntas derivaron finalmente en los cuatro aspectos que se analizan en la tesis y que hoy son tratados en las secciones 2,3, 4, y 5 de este escrito. Para proporcionar un contexto social y temporal a la investigación, en la primera sección, se analiza brevemente lo que fue el teatro novohispano, explicando el sentido de lo que significó producir una comedia teatral en la Nueva España.

En las siguientes secciones del trabajo, se da respuesta a las preguntas de investigación que dieron origen a este estudio. En el transcurso de la investigación y como resultado de las discusiones sobre la materia, hubo un replanteamiento de algunas de ellas. En consecuencia, como se aprecia en el índice, el orden del tratamiento cambió.

A continuación se definen, en lo posible, las dos categorías que se mencionan en el título de la tesis: la originalidad y la hibridación. La hibridación es un concepto moderno que surge como tal con los Estudios Poscoloniales. Los aportes de Homi Bhabha, de Angel Rama, de García-Canclini y Antonio Cornejo Polar², crearon una nueva visión de los estudios literarios, agregando al análisis, multidisciplinariedad, que ha enriquecido y ha permitido enfocar la investigación con mayor realismo y sentido social.

En su definición el término hibridación, se relaciona con la teoría de la recepción y de la producción literaria; también tiene que ver con el sincretismo y el mestizaje cultural y racial; con la segmentación de los universos simbólicos, en fin, la definición del término se hace más difícil, conforme se complica la sociedad. Para reducirlo a una expresión simple, se hará el supuesto de que la sociedad a la que se refiere el estudio, es una de dominantes y

² Bhabha, Homi (2002). *El lugar de la cultura*, Buenos Aires: Ediciones Manantial, SRL; Cornejo Polar, Antonio (2004). *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural de las literaturas andinas*. Lima: CELAP; García-Canclini, Néstor (1990) *Culturas híbridas, estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo; Rama, Ángel (1998). *La ciudad letrada*. Montevideo: Arca; Said, Edward W. (1979). *Orientalism*. New York: Vintage Books,

dominados. Si bien es un supuesto simplificador, no está lejos de la realidad considerando que la sociedad de la Nueva España llevaba más de 130 años construyéndose y en todo momento queda claro que son los españoles peninsulares —los dominantes— frente a los criollos, los mestizos y las otras mezclas de razas —los dominados. Entonces diremos que la hibridación sucede cuando una cultura se asocia —se impone en este caso— a otra y al unirse el resultado es un híbrido, una cultura híbrida³.

El concepto de originalidad es una categoría opuesta a la hibridación, pues algo, al hibridarse pierde su originalidad, pero en el proceso deviene una nueva originalidad. Una nueva mixtura que es original.

A lo largo del estudio la preocupación es mostrar el proceso dialéctico que sucede cuando el trabajo de creación se produce, y también se hace notar cómo, en la época, la originalidad no es la búsqueda primordial. En la Nueva España todo lo que se hacía tenía una contraparte en la España peninsular, eran los españoles nacidos allá quienes establecían las reglas de la vida, la religión y las reglas sociales. El canon literario con mayor razón era impuesto, lo que se producía en América se hacía imitando a los autores del Siglo de Oro Español. Así lo expresa la misma Sor Juana en el título de su poema *Primero sueño, que así lo tituló y compuso la madre Juana, imitando a Góngora*.

Una vez definidas las dos categorías de hibridación y originalidad, se procederá a referir el marco teórico que respaldará las respuestas a las preguntas de investigación. Como ya se dijo, el orden de las respuestas cambió. Después de analizar el teatro novohispano, se tratará en la segunda sección, la estructura de la comedia y el amor cortés. En la tercera

³ Dícese de lo que es producto de elementos de distinta naturaleza. Hibridación: fecundación entre dos individuos o razas diferentes o mas raramente de especies diferentes. Diccionario el pequeño Larousse Ilustrado, 1999.

sección, la coautoría; en la cuarta, la actualización del mito, y para terminar, la filosofía oculta. En la última sección se presentan las conclusiones generales. Darle ese orden fue un recurso para una mejor exposición. Cada sección se conserva como independiente de las demás.

Para realizar el trabajo fue menester consultar a diferentes autores que ayudaron en la selección de un enfoque que sirviera en cada caso, para llegar a una interpretación del por qué esta obra se escribió así, por qué escogieron ese tema (*intentio operis*) y cuál fue la intención de los autores (*intentio auctoris*) al seleccionarlo; y por último, cómo la recibe el lector (*intentio lectoris*). No se pretende agotar la teoría de la interpretación con estas preguntas de investigación, pero sí crear una plataforma para el análisis.

En la sección del teatro novohispano se trata la historia desde su comienzo como medio de comunicación e instrumento de enseñanza para los grandes públicos indígenas, hasta llegar a la época de Sor Juana. Los monjes franciscanos, los dominicos y los jesuitas lo emplearon para la evangelización con gran éxito, durante los primeros años de la conquista. Fue un instrumento de comunicación inteligente que sirvió para la imposición de una cultura religiosa, cristiana, sobre la que era propia de los nativos de estas tierras, quienes también acostumbraban la adoración y los festejos a sus dioses al momento en que llegaron los españoles a ocupar el territorio al que llamaron la Nueva España.

De esta manera, el teatro virreinal tuvo siempre una intención adoctrinadora, desde su función evangelizadora hasta convertirse, después de un siglo, en un divertimento social, que es el momento en que Sor Juana y Guevara escriben la pieza que analizamos en esta tesis. Los textos de las comedias pasaron de catequizantes a ser textos literarios, firmados por su autor, como resultado del avance cultural de una comunidad mestiza en el dominio del idioma y la adopción de la cultura española. La creación de la Universidad Pontificia de

México en 1551, adonde llegaban a enseñar maestros de carrera, propició el desarrollo de un gusto literario y culto.

La Nueva España, fue el reflejo de la España peninsular, y en el siglo XVII era receptáculo y fábrica del arte barroco —tanto en la arquitectura, la pintura, como en la literatura, lo mismo que fue Europa.

Alfonso Reyes en *Letras de la Nueva España* expone, de manera breve, cómo la Colonia española se convirtió en una sociedad “culto y delicada” de gustos exquisitos, y prueba de ello, fue la concepción para el mundo de figuras como Juan Ruiz de Alarcón y Sor Juana Inés de la Cruz, al respecto dice: “Ella y Ruiz de Alarcón —¡que dos Juanes de México!— son nuestra legítima gloria” (Reyes, 1994; 363).

En los días en que se escribió y se representó *Amor es más laberinto* —1689—, las comedias de enredo eran del gusto general. El público que asistía gozaba del divertimento y de las tramas jocosas.

En la sección segunda, se hablará de la obra, de su estructura y de la trama que está basada en un argumento de la mitología griega: el laberinto de Creta, el Minotauro y Teseo el héroe fundacional de la Grecia Antigua, lo que es señal de que fue representada para un público culto. La obra fue escrita *ex-profeso* para la celebración del cumpleaños y el festejo por la llegada a la Nueva España del nuevo virrey, el conde de Galve. En esta sección también se tratará el asunto del amor cortés, de acuerdo con lo que dicen los expertos medievalistas, Denis de Rougemont, en su libro: *Amor y Occidente* y Lillian Von der Walde en sus ensayos sobre el amor cortés.

En la tercera sección se aborda el tema de la coautoría de la obra con el enfoque sobre el juego, que brillantemente expone Johan Huizinga, en su libro *Homo ludens*, que escribió en 1938 y se publicó en su primera edición en español en 1968. Desde entonces ha sido un

referente para entender y explicar la cultura a través del juego, actividad que el autor concibe como anterior al hombre, pues establece que “los animales no han esperado a que el hombre les enseñara a jugar.” (Huizinga, 2008:11).

“El juego es más viejo que la cultura” (Huizinga, 2008:11). Esta es la frase con la que empieza el libro del célebre historiador holandés y con ella quiere decir que el juego antecede al hombre.

La definición de cultura que se ha considerado útil para este propósito es la que nos ofrece Clifford Geertz y es la siguiente:

[...] una norma de significados transmitidos históricamente, personificados en símbolos; un sistema de concepciones heredadas expresadas en formas simbólicas por medio de las cuales los hombres se comunican, perpetúan y desarrollan su conocimiento de la vida y sus actitudes con respecto a ésta” (Geertz, 1972: 87).

La propuesta de Huizinga es precisamente que la génesis de la cultura y su propio desarrollo poseen un carácter lúdico:

Las grandes ocupaciones primordiales de la convivencia humana están ya impregnadas de juego. Tomemos por ejemplo, el lenguaje [...] Jugando fluye el espíritu creador del lenguaje constantemente de lo material a lo pensado. Tras cada expresión de algo abstracto hay una metáfora y tras de ella un juego de palabras (Huizinga, 1972: 16).

Es un enfoque diferente para explicar la producción cultural, la infinidad de los procesos culturales, sin mencionar la diversidad de su origen es mejor explicada a través del juego. Advierte este autor que:

[...] la humanidad se crea constantemente su expresión de la naturaleza. En el mito encontramos también una figuración de la existencia, sólo que más trabajada que la palabra aislada. Mediante el mito el hombre primitivo trata de explicar lo terreno y, mediante él funde las cosas en lo divino (Huizinga, 2008: 16).

De esta manera desvela la interacción producida en la cultura, que reside en el mito y el culto. Concluye: “Todo esto hunde así sus raíces en el terreno de la actividad lúdica” (Huizinga, 2008:16).

En el juego, el hombre participa con reglas y objetivos, metas establecidas, terrenos definidos y límites de tiempo acordados, para poner un término a la actividad lúdica y valorar los resultados. En esta perspectiva el juego, por lo tanto: “[...] es una lucha por algo o una representación de algo. Ambas funciones pueden fundirse de suerte que el juego represente una lucha por algo o sea una pugna por ver quién reproduce mejor algo” (Huizinga, 2008: 28).

Homo ludens es un tratado sobre el juego, el rito, el mito, y la combinación de esos fenómenos dan como resultado la explicación de la cultura. El hombre define el espacio del juego y al jugar escribe la historia de la cultura.

El enfoque del historiador europeo resulta propicio para explicar la coautoría de *Amor es más laberinto*. Al haber dos autores para escribir una misma obra, en principio se inicia una “lucha por algo”, como refiere Huizinga en la cita anterior, y al iniciarse el juego se definen entre los participantes las reglas y las limitaciones. Se advierte el juego en la repartición del trabajo entre Sor Juana y Guevara. Asimismo, se observa que ella es quien lleva la batuta. Esto como se verá, se fundamentará en el argumento del Dr. Guillermo Schmidhuber (1996) publicado en su libro *Sor Juana dramaturga. Sus comedias de falda y empeño*, en el que revela que Sor Juana es quien traza los personajes en la primera jornada, y de igual forma, introduce líneas de su pluma en el trabajo de Guevara para cuidar la uniformidad de la obra.

Guevara escribe los enredos en la segunda jornada, los que suceden en el laberinto de la noche que permite la expresión del amor de las princesas. Sor Juana cuida el habla del gracioso, de los criados y las criadas y es por eso que ella escribe más de doscientas líneas de la segunda jornada, es decir, del texto correspondiente a Guevara. En el estudio de Schmidhuber de la obra *Amor es más laberinto*, considera todas las líneas de la comedia, y estudia su métrica y su ritmo. Concluye que doscientas setenta y cuatro líneas que están en la segunda jornada son de la hechura de Sor Juana. Con esto el dramaturgo Schmidhuber, sin

proponérselo, da la pauta para demostrar que en el juego de la escritura, Sor Juana es una jugadora dominante, por ello el análisis de esta sección, se apoya en su trabajo principalmente. Fray Juan de Guevara, es el otro jugador, y era un escritor de la época. El Dr. Alfonso Méndez Plancarte en su antología: *Poetas novohispanos* editado por la UNAM en 1942, incluye algunos de los poemas que escribió para esta comedia que son los parlamentos de las princesas con los que termina la segunda jornada.

Sor Juana escribe la primera y la tercera jornadas e insiste en remarcar los diálogos de Ariadna y Fedra, para quienes crea diálogos novedosos. También deja clara la consciencia de clase inferior en los criados y su posición de subalternidad, al hacer notar la “distancia” de la ciudad letrada (Rama, 1998), en el criado que entrega el recado equivocadamente, al no saber leer. Rama señala que la ciudad letrada marca una distancia entre aquellos que saben leer y los que no. Ésa es la fuente del control y el poder de los españoles sobre criollos y mestizos, indígenas y negros; él escribe:

En el centro de toda ciudad, según diversos grados que alcanzaban su plenitud en las capitales virreinales, hubo una *ciudad letrada* que componía el anillo protector del poder y el ejecutor de sus órdenes: Una pléyade de religiosos, administradores, educadores, profesionales, escritores y múltiples servidores intelectuales, todos esos que manejaban la pluma, estaban estrechamente asociados a las funciones del poder... (Rama, 1998: 32)

Es la fuente de discriminación en contra de aquellos que no dominaban el idioma escrito y se evidencia en el pasaje de la tercera jornada, donde Atún —el criado de Teseo— el gracioso de la comedia, quien como no saber leer, entrega un mensaje equivocadamente y provoca la muerte de Lidoro —el príncipe que pretendía la mano de Fedra—, por la espada de Teseo. Aparte de ser un recurso de la dramaturgia para deshacerse de un personaje y finalizar la comedia haciendo las parejas, ella señala que el error es cometido porque Atún no sabe leer, y esto se traduce en un enredo con consecuencias funestas.

Con respecto a la actualización del mito —tratado en la cuarta sección—, está basada en una noción precisa y de gran erudición. En el tratamiento del mito, Sor Juana, demuestra que fue una lectora de la mitología griega y que sabía bien cada una de las historias alrededor de los personajes. La lectura del mito tal y como lo describe en el discurso de Teseo, dan realce a la figura del héroe. La *Décima musa* reescribe y actualiza el mito y sus personajes, para el propósito de esa celebración en la que finalmente hablará frente al virrey. Esa tarde Sor Juana encontrará el lugar del subalterno desde el cual podrá emitir su discurso. Esto lo explica Gayatri Chakravorty Spivak (1999) en su ensayo *Can the subaltern speak?* en el que define al subalterno como una mezcla de elementos sociales y antropológicos, que al no poder pertenecer a un grupo, dadas esas características, no puede hablar, “porque no encuentra lugar para emitir su discurso” (20).

Los criollos entraban en esa definición de subalternidad, por ser hijos de españoles; el hecho de haber nacido en la Nueva España, los hacía diferentes e imposibilitados para ejercer el poder de gobernar, o tener acceso a los cargos importantes, reservados para los que venían de la península. De este modo, el discurso de Teseo puede interpretarse como un pasaje de vital importancia dentro de la obra, puesto que es eminentemente político por el tiempo y el lugar en el que se pronuncia. Ésta es la parte más importante de la obra, la que Sor Juana escribe y en ella hace pronunciar a Teseo el discurso de los criollos.

Por último, para el desarrollo de la quinta sección, en la que se examina la filosofía oculta en la loa que precedió en esa ocasión a la representación de *Amor es más laberinto*, fue básica la lectura de la obra de la historiadora inglesa Frances A. Yates (2001) en la que se ocupa de definir este tema tan inmerso en la literatura del Siglo de Oro en España, así como en la de Inglaterra y en la de Italia.

Yates en su libro *La filosofía oculta en la época isabelina* (2001) empieza definiendo el término bajo la concepción de Raymundo Lulio —sabio español que vivió en el siglo XII (1232 -1315) —, quien fue laico y próximo a los franciscanos; filósofo, poeta, místico, teólogo y misionero, de origen catalán. Lulio es considerado como el que concilió las tres culturas que por entonces imperaban en España, la cristiana, la árabe y la judía en lo que luego se llamó la Cábala cristiana, o la Cábala española.

Lulio, en su teoría de los elementos, que en la época era universalmente válida, expresaba que todas las cosas del mundo estaban compuestas por los cuatro elementos: la tierra, el agua, el aire, el fuego; a éstos correspondían cuatro atributos: el frío, la humedad, la sequedad y el calor, atributos que podían graduarse exactamente.

La teoría de los elementos se extendía al mundo de las estrellas, y suponía que los siete planetas y los doce signos del zodiaco tenían alguna influencia predominantemente fría, húmeda, seca o caliente. En conjunto estos conocimientos explicaban el universo y componían una ciencia astral.

La escritora Yates, explica cómo esta teoría de los elementos alcanzó un estilo de escritura, que reflejaba una cosmovisión que integraba el ser humano al universo, y que no era compatible con la concepción de la Iglesia. Los autores de la época lo incorporaban en sus textos de manera oculta, por lo cual era difícil su identificación, pues lo disfrazaban entre líneas y en códigos, en una concepción “hermética-cabalística” que transitaba disimulada, ante el escrutinio severo de la Inquisición que todo lo pasaba por el tamiz de las creencias de la Iglesia católica y sus reglas (Yates, 2001: *passim*).

El término “filosofía oculta”, lo toma Yates de Enrique Cornelio Agripa, el alquimista, que en el tiempo del Renacimiento adquiere una enorme influencia a través de su libro *De occulta philosophia* y que actualmente es considerado como un manual de la magia y la

Cábala renacentistas, que tuvo una “[...] función muy significativa en la difusión del neoplatonismo renacentista y de su elemento mágico básico” (Yates, 2001; 70).

De esta forma, en la época de las comedias nuevas, esta filosofía podía presentarse como la mención de los cuatro elementos básicos, o de sus atributos, o de los nueve atributos representados en las esferas de la Cábala, o simplemente en los números tres o cuatro, también en la manera de resolver los problemas de los personajes en la obra. La Cábala ha sido considerada un método que enseña los caminos para resolver la vida. Los autores la usaban para mostrar las soluciones a los problemas que se trataban en las comedias, las que siempre llevaban una moraleja; ésta podía estar expresada por medio del árbol de la vida cabalístico. En fin, una mención de alguno o varios elementos, aparentemente sin importancia, llevaba un significado oculto.

En los escritos de Sor Juana, especialmente en el poema *Primero sueño*, es relativamente fácil notar esta filosofía, los expertos que lo han estudiado dicen que el poema es hermético; sin embargo, ese aspecto está muy bien cuidado en la comedia, es decir, no se advierte fácilmente. No obstante, en la loa, que formó parte del festejo de esa tarde, se destaca por el tema de la edad y en el tratamiento que se le concede.

Por último, aunque en cada sección se ofrece un párrafo de conclusiones parciales, al final se ofrece una parte en la que se engloban las conclusiones generales, que son el resultado del análisis de esta obra.

Bibliografía

- Cruz, Sor Juana Inés de la (1994). *Obras Completas*, Tomo VI: Comedias, Sainetes y Prosa. México: FCE (2ª reimpresión).
- Huizinga, Johan (2008). *Homo ludens*, trad. Eugenio Imaz, Madrid: Editorial Alianza / Emecé. 7ª reimpresión.
- Geertz, Clifford (1973) *The interpretation of culture*, Nueva York, Basic Books Inc., (trad. española: 1987, *La interpretación de las culturas*, Gedisa, Barcelona).
- Rama, Ángel (1998). *Ciudad letrada*, Montevideo, Uruguay, ARCA, S.R.L.
- Reyes, Alfonso (1962). *Letras de la Nueva España*. Obras completas, t XII. F C E: México.
- Schmidhuber, Guillermo (1996). *Sor Juana dramaturga. Sus comedias de "falda y empeño"*. México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- Spivak, Gayatri Chakravorty (1999). Can the subaltern speak? En *A critique of post-colonial reason: toward a history of the vanishing present*. Harvard: Harvard University Press. Traducción al español Revista Orbis Tertius (1998) por José Amícola. <http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/numeros/numero-6/traduccion/spivak> sep.20, 2012.
- Yates, Frances A. (2001). *La filosofía oculta en la época isabelina*, México, FCE. 2ª reimpresión.

1. EL TEATRO NOVOHISPANO

Desde la conquista en 1521 la penetración cultural de la España peninsular utilizó el teatro como recurso didáctico para enseñar a los indígenas la religión, las costumbres y el protocolo para determinadas ceremonias. Fue muy importante en las representaciones y fiestas del arribo de los virreyes a la Nueva España como vehículo para mostrar a la sociedad que se estaba formando cuáles eran los convencionalismos sociales del poder.

Al principio su objetivo fue el de la conquista espiritual y la enseñanza del idioma: “Para el objeto del catequismo, se adaptó una tradición indígena” dice Alfonso Reyes y continúa:

“Si el principio de la regresión colonial, o retroceso con respecto a la etapa evolutiva de la metrópoli, es perceptible en el orden social y jurídico de la América recién conquistada –heterogeneidad étnica, feudalismo de las encomiendas–, también lo revelará nuestro drama en gestación, donde lo explican diversas circunstancias: primer contacto entre dos civilizaciones y dos lenguas muy distantes y que hasta entonces se ignoraban del todo; fines extraliterarios del teatro; público no acostumbrado a esta forma; autores y actores no profesionales, pues aquéllos son los misioneros, y éstos, gente de iglesia, monaguillos e indios, y muchachos disfrazados para los papeles de mujer” (Reyes, 1983. OC: t XII: 323).

En unas cuantas líneas Alfonso Reyes resume un estadio cultural y social de las nuevas comunidades, o ciudades en gestación, que se estructuraban con base en la imposición de la cultura española sobre la mexicana o cualquiera de la gran diversidad de culturas preexistentes a la época colonial. Las estructuras sociales, las maneras y las costumbres europeas se impusieron al mismo tiempo que los gustos artísticos y las instituciones. Hasta la arquitectura del reino español se revelaba en la escenografía de los edificios de la Nueva España. En este sentido, el teatro formó parte de la vida de las personas con un doble propósito: para la enseñanza del idioma y para la conquista espiritual. Ambos propósitos sirvieron para convertir a los indígenas en devotos de las representaciones europeas.

1.1 El teatro barroco

El teatro barroco en la Nueva España está estrechamente relacionado con el teatro jesuita del que hablaremos más adelante, y del que Alfonso Alfaro dice "... una dramaturgia capaz de involucrar a todas las potencias del alma y del cuerpo" (Alfaro, 2005: 73). Es el teatro que accedió a los temas religiosos a través de la imagen renacentista y los temas seculares extraídos de los mismos individuos de la sociedad. Sobre ello Manuel Antonio Arango opina: "El teatro del barroco americano prefería los temas inexplorados, los autos divinos y humanos y los personajes alegóricos". En su ensayo considera a cuatro autores de la época: Francisco Bramón, Matías de Bocanegra, Francisco de Acevedo y a Sor Juana Inés de la Cruz (Arango, 2001:122)

Las obras teatrales se representaban en las calles y en las plazas, en los atrios de las iglesias o en el patio de alguna casa o de algún colegio. Se montaban los tablados y, de alguna forma, los biombos adyacentes para la utilería o cambios de los actores, pues las

representaciones se realizaban con cierto grado de simpleza (Viveros, 2005). Se ofrecían premios a los actores, a quienes representaran muy bien su papel, con el propósito de cultivar y estimular el gusto por esta diversión. Las obras estaban conformadas por “Autos, coloquios, representaciones, comedias sacras y alegóricas, se inspiraban en la historia bíblica, en los Evangelios, los dogmas, sacramentos e instituciones, asuntos de edificación y hechos notables aprovechados para el fin catequista” (Reyes, 1983 OC t XII: 324).

Las comedias fueron las que mejor acogida tuvieron; las obras eran traídas de España, aunque había algunas escritas aquí también, como las del presbítero Fernán González de Eslava, que más que obras de teatro, escribía coloquios profanos. Arias de Villalobos, autor⁴ de la época, aseguraba que las comedias de la Nueva España no eran preferidas, “aprueban mal...” decía y se preferían “las comedias de Castilla” (Reyes, OC: t XII: 328).

El teatro era censurado —cuando dejó de ser medio de adoctrinamiento y se convierte en divertimento—, por la autoridad del ayuntamiento; los regidores tenían dentro de sus funciones las de aprobar la obra en su moralidad bajo los criterios de la Iglesia, así como en su presupuesto (Viveros, 2004: 54). Fueron escasas las obras que se escribieron en la Nueva España. Los autores eran quienes dirigían las compañías teatrales y entre ellos, Silvestre Díaz de la Vega (AGN: t 150: ff 83-107) afirmaba, que en el teatro novohispano no se daban los elementos esenciales de la creación dramática como: acciones, voz, declamación, inteligencia, expresión, sentimiento, ternura, fuerza, furor, entusiasmo, nobleza, majestad, práctica, graciosidad, lo que se llama muda y teatral representación, tiempo, fuego y elección (AGN: t150: ff 83-107).

⁴ El término “autor” es relativo pues fue probablemente hasta principios del Siglo XVII que se empezaron a firmar las obras de teatro. Antes de eso se le llamó autor al director de la compañía teatral.(Reyes, 1983: tXII:324).

Por ende, se representaban las obras que llegaban de España para asegurar eventos concurridos, pues ya gozaban de cierta aceptación. Los hospitales, a su vez, dependían de los ingresos de los teatros. Personificaban sainetes, loas o entremeses y, en las celebraciones de la Iglesia, los autos sacramentales como parte de la información de la vida de los santos. Todo esto transcurría en la última parte del siglo XVI y los primeros años del siguiente. De acuerdo con Héctor Azar en su ensayo “El teatro medievista en la conquista espiritual de América” que aparece en *Literatura novohispana* (1994):

[...] como actividad compleja, condensadora de ideas y pensamientos –libre de las convenciones sociales que en Oriente y Occidente determinaron sus límites–, aspira a reproducir, a recrear las cosas de la vida con la misma naturalidad y penetración que las propias cosas de la vida poseen; probablemente la mayor y más recóndita aspiración del *zoon theatrykon* –“del animal teatral”– que somos todos, consista en representar la locura volviéndonos locos; en cometer un crimen sobre la escena y ser verazmente homicidas; en amar al prójimo (próximo) como a nosotros mismos por alcanzar el delirio como destino final; y así podríamos seguir (Azar, 1994; 31).

Azar, en la cita anterior, señala claramente que de la significación del teatro y su influencia como medio de comunicación puede inferirse la tremenda represión implícita ejercida por los misioneros a través de la dramaturgia, a fin de intervenir en todos los aspectos la vida de los nativos de estas tierras. En forma paralela, habría que agregar que estas medidas mencionadas por Azar, incluyeron, posteriormente, a los negros, criollos y mestizos.

El teatro funcionó como un arma educacional para los franciscanos que llegaron con los conquistadores, que fueron modelando según lo iban requiriendo, a fin de despojar a los indígenas de su identidad y de sus valores, imponiendo nuevos personajes para rendir culto. La historia que emerge de la colonización es entonces híbrida, pues nace de la imposición —como ya hemos dicho— de una cultura sobre otra.

Los festejos o mitotes indígenas consistían en bailes con música. Las representaciones tomaban sus temas de las actividades cotidianas, por ejemplo, en la caza de los animales

feroces los actores imitaban sus movimientos. Se vestían con las pieles de los animales desollados en las fiestas en que se representaban estos bailes o danzas que se celebraban durante el año. A ellas acudían los indígenas que llegaban de todos lados, los pueblos disponían de casas para albergarlos durante la celebración, esto es mencionado por Azar en su ensayo, en el que cita a fray Toribio de Benavente (Azar, 1994; 34).

Esas fechas fueron muy importantes en la colonización, y como eran la mayor arma para cristianizar, los misioneros empezaron a convertirlas en conmemoraciones de la Iglesia católica. Azar escribe que la fiesta de San Juan Bautista y la procesión de *Corpus Christi* fueron introducidas en 1588 y la fiesta de la Natividad a mediados del siglo XVI. Asimismo, lo fueron las fiestas de las posadas con la creación de la piñata: una olla de barro llena de confites y fruta es rota por alguien que cubre sus ojos con un pañuelo para “indicar su fe ciega” (41). Y ésta es la historia de la imposición de la cultura occidental que llegó con la conquista sobre la cultura nativa indígena, ambas desarrolladas y con grados de avance notables; es también una mezcla racial y es también “el diálogo caracterológico del nuevo hombre hispanoamericano” (Azar, 1998; 35).

Parafraseando a Azar se diría que la empresa de la conquista se convierte en la transmutación de las costumbres, de los códigos morales. El teatro de la crueldad y el teatro de la salvación redentora, el infierno y el cielo, son los términos del diálogo que en esos momentos de colonización hacen ecos profundos que llegan hasta en nuestros días. Allí se origina una identidad, perdida en la representación. “Como mil años antes había sucedido en la vieja Europa, América empezaba a conocer los beneficios del teatro como “padre” de los medios de comunicación masiva” (Azar, 1994; 38 y 39).

1.2 El teatro barroco y la orden de los jesuitas

En el siglo XVI a través del Concilio de Trento, Europa sentaba la paz para los católicos y ponía orden en la curia sacerdotal estableciendo reglas definitivas, desde su forma de vestir y calzar hasta lo que marcaba el toque final a la liturgia de la misa y la eucaristía, para establecer la hegemonía de Roma en todos los actos relacionados con la práctica del catolicismo. De esta manera, se establecía la Reforma de la Iglesia.

Por otro lado, los protestantes se acercaban a la religión traduciendo la *Biblia* y sacaban las imágenes de las salas de culto. Mientras que los católicos adornaban profusamente las iglesias, los protestantes decidían llevar la lectura de la historia sagrada a los fieles como elementos de conversión. Los católicos, por su parte, complejizaban el culto conservando los misterios y los rezos en latín.

El Renacimiento estaba por terminar y en el umbral la Ilustración, tiempos en los que la imagen representaba el testimonio de la vida cotidiana, de la exploración, el elemento fundamental del arte y de su sacralización. El imaginario del humanismo que estaba por llegar, sería, el instrumento de la evocación y el modelo a seguir para la perfección y la salvación de las almas. Era inminente que la razón cambiaría todas esas consideraciones, amén del heliocentrismo.

La representación plástica estuvo entonces muy vinculada a las normas de la teología y la disciplina eclesiástica. La memoria y el imaginario del arte fueron guiados por la Iglesia para producir espectaculares obras que aún se conservan en museos o en los templos y catedrales. Ese mayúsculo horizonte de libertad se extendía aún más con el descubrimiento de América, que con la colonización propiciaba en los jesuitas la realización plena del lema de su orden: *ad maiorem Dei gloriam*.

Alfonso Alfaro (2005) escribe acerca de los jesuitas: “Para la Compañía, el teatro era ante todo un instrumento didáctico cuyos primeros destinatarios debían ser los mismos alumnos-actores, aunque se esperaba que esta labor pedagógica se derramara hacia el público” (Artes de México, No. 76: 81). Esta orden estaba muy bien estructurada e influía sobremanera en el ser humano de la época. Contaba entre sus fieles a grandes autores de teatro y educadores.

Ignacio de Loyola su fundador, en el año de 1534 tuvo el cuidado de estructurar una serie de “ejercicios espirituales” para que el fiel que llegaba a la iglesia lograra una conversión plena y espiritual, por la vía del análisis interior y por el uso de la imaginación, las dos variables se encontraban bajo el mismo control moral que cualquier otro acto humano. Una libertad desde la propia conciencia, “Una sola brújula era necesaria: la rectitud de intención” (Alfaro, 2005; 76); por otra parte, esos ejercicios ignacianos incluían todos los sentidos, era una concentración total en la devoción y la adoración al Santísimo.

El teatro de los jesuitas tuvo también un gran propósito educacional, Alfaro (2005:81) manifiesta: “En esa dramaturgia festiva arraigada en un territorio indefinido donde se interpenetran lo sagrado y lo profano aprendían los hombres de aquellos siglos a reconocer, como enseñaba Loyola, que los sentidos podían fungir como puente entre ambos mundos el celestial y el terrenal”. El teatro pedagógico ignaciano poseía dos elementos básicos: la música y la danza, fundamentales en la educación de la época. Como se señala anteriormente, también fueron los elementos de las representaciones indígenas. Fueron un arma útil para lograr el avance de la evangelización y la colonización. El modelo de representación escénica se desarrolló en plena simbiosis con los espacios ceremoniales, con las fiestas cívicas indígenas, con las manifestaciones simbólicas de los órganos de poder, las fiestas populares, los espectáculos de la corte.

Todos esos elementos se amalgamaron o mezclaron para constituir el teatro barroco, que no se quedó entre los muros de los corrales o en los colegios; con sus decorados majestuosos salió a las calles y construyó la escenografía urbana en la que el gran teatro del mundo se representaba cotidianamente: los edificios de las instituciones civiles y las religiosas, las construcciones públicas al servicio del Estado y las casas de los españoles. Todo ayudaba a la penetración de una nueva cultura y a la construcción de una nueva identidad. Esto contrastaba fuertemente con las maneras sencillas de los nativos de levantar sus casas y sus templos piramidales.

La pretensión del proyecto religioso era, por principio de cuentas, establecer una sola lengua formal que fuese eficaz en el entendimiento de todas las culturas “el principio de ‘un Dios, un rey, una lengua’ como fórmula de sojuzgamiento político y homogeneización cultural” dice Mabel Moraña (1998) en su ensayo “El boom del subalterno”. Todo ayudaba a la penetración de una nueva cultura y a la construcción de una nueva identidad (Azar, *passim*).

Los jesuitas con sus “ejercicios espirituales” obtenían los temas para las obras de teatro, temas que salían precisamente de los lugares a donde querían llegar y convertir a la religión en la salvación. Estaban diseñados para la representación del ser mismo ante los diferentes escenarios de la vida y el objetivo era representar los interiores de la consciencia humana. El resultado de tantas meditaciones era una obra de arte, con los entretelones y los escenarios, pues la *compositio loci* (Pfeiffer, 2005:48) era parte nodal de la meditación jesuita, que se compone de tres puntos: ver a las personas, oír lo que dicen, ver lo que hacen, estos puntos están estrechamente relacionados con los elementos esenciales de la dramaturgia. De modo que las obras teatrales y la enseñanza a través de ejemplos y parábolas emergían de los mismos fieles. La representación del pecado era simple; se basaban en los propios pecados.

La enseñanza era: “Para encontrar la voluntad de Dios la persona no debe sentir impulso alguno que no venga de sí mismo y de los contenidos de lo que se medita y se contempla. Sólo así se puede hacer una elección verdaderamente libre” (Pfeiffer, 2007:51).

El teatro introducía a los alumnos que asistían a los ejercicios espirituales en la lógica de la representación, les daba la ocasión de manejarla y de intentar adscribirla a la esfera de lo sagrado. Las representaciones de los festejos de los jesuitas en América siempre aludían a las naciones continentales en donde estaban las misiones alrededor del mundo, y los simbolismos eran importantes. Por ejemplo, el sol significaba el oro, aunque también representaba a Cristo, así pues, su figura no debía verse de modo directo porque “el súbdito se ciega”. Esos eran los simbolismos en los que el escritor basaba su exposición y a través de éstos transmitía el mensaje (Bravo Arriaga, 2007).

La investigadora Dolores Bravo Arriaga (2007), en su conferencia plenaria al *Congreso sobre Dramaturgia y espectáculo teatral en la época de los Austrias. España y América* (2007), que intituló “Aspectos jocosos de un mismo género dramático: máscaras serias y máscaras facetas” expresó:

[...] en 1672 en la Nueva España se supo de la canonización de San Francisco de Borja y entonces se decretó un festejo que duró tres días. El espectáculo reunió a mucha gente y lo que se quería era prolongar el tiempo de la canonización y que muchos más se unieran al festejo. En una de las representaciones, la voz de Moctezuma reconoce a San Borja como el nuevo sol en el firmamento, el nuevo señor del cielo y miembro de la Compañía de Jesús.

Bravo Arriaga mencionó las largas alusiones del pasado histórico del México indígena en las obras representadas a la comunidad. El lujo ornamental y la suntuosidad discursiva son las máscaras que utilizó la Compañía de Jesús. El estudio muestra la intención de introducir las figuras de adoración de la cultura dominante en las consciencias de los dominados, labor que el teatro llevaba a cabo con diversión y mensaje.

Por supuesto, las obras se escribían en estilo barroco, los autores novohispanos de la época lo dominaban, asimismo, un gran número de ellos hablaba el náhuatl, por lo tanto, siempre estaban incluidos en el escenario indígenas que hablaban en su lengua.

Los autores que destacaron en la época fueron españoles o compañías españolas que adaptaban los temas que llegaban de la península, y aunque conservaban los esquemas y estructuras originales, como se ha indicado, aún prevalecían los asuntos religiosos. Por lo menos esas fueron las obras que sobrevivieron y llegaron hasta estas fechas, pues la Inquisición retiró un gran número de las que tocaban temas paganos y de la vida común. El español Fernán González de Eslava, autor de este periodo, quien escribió obras y coloquios de los que lamentablemente sólo se conservaron los textos aprobados por el Santo Oficio, estuvo incomunicado en las mazmorras de la Inquisición, mientras se le liberaba de un proceso, así como otros en la misma época (GCLM, 1985: 69).

Las obras del teatro criollo ya presentan la erudición y el conceptismo del Barroco, que fue la tendencia culta que llegaba de los autores del Siglo de Oro del teatro español. Esto apura en la Nueva España a perfeccionar la poesía y a replantear los temas para hacer un teatro más fino y rebuscado para aquellos que presumían de una educación escolar formal.

Para ese momento Alfonso Reyes (1983; 334) dice: “La poesía se acicala de erudición”. También dice que en los albores del siglo XVII, llegando hasta mediados del mismo, el teatro empezaba a incluir temas menos cristianos, más generales, y que se había convertido en una forma de diversión.

En el mismo ensayo *Letras desde la Nueva España*, don Alfonso menciona el desarrollo literario de la Colonia y escribe: “[...] se engendró una sociedad culta y delicada. Ella hará posible a Ruiz de Alarcón y a Sor Juana” (337) Al primero le rinde homenaje por las obras que escribió y destaca que influyeron en el teatro de Molière y de Corneille. Sus temas

fueron tratados por ellos y por otros autores de la época. A Sor Juana le rinde homenaje como poeta y gran figura del siglo XVII. Del teatro de Sor Juana menciona que era de “corte calderoniano” y que representa el fin de una época poética: “Hasta ella llegan todas las apariencias asumidas después del Renacimiento por la lírica del Siglo de Oro, y acaso en ella pueden aparecerse por última vez, como en una galería de valor” (334).

Los poetas proliferaron al inicio del siglo XVII sin contar a los “juanes” como los llama Reyes; la poesía se volvió una manera de hablar, en los salones de fiestas y en las reuniones familiares era común recitar los versos de algún poeta de la localidad y también que los niños aprendieran en el colegio el arte de decir versos. La misma Sor Juana apunta, en la *Respuesta a Sor Filotea*, que para ella era natural hablar en verso, tanto que no podía o no sabía hablar de otra manera. Reyes lo expone de forma sucinta:

Las juventudes acomodadas eran cuerdamente conducidas al esparcimiento de las letras en tanto ganaban grados eclesiásticos. Niños retóricos y declamadores deleitaban a las familias con sus proezas. No hay que sonreír: se engendró una sociedad culta y delicada. Ella hará posible a Ruiz de Alarcón y a Sor Juana (Reyes, 1983 t. XII: 337).

Los poetas de la época sólo se mencionan para ampliar el contexto de este trabajo; no es la finalidad entrar en detalle. Cada uno aportó su talento para que, sin proponérselo, la ciudad de México fuera llamada la Atenas del Nuevo Mundo⁵. En las postrimerías del siglo XVI, Bernardo de Balbuena, Cervantes de Salazar, Juan de la Cueva, Eugenio de Salazar y Alarcón, y son más de trescientos según la cuenta de Balbuena al final del siglo. Sin embargo, sobre todos ellos es preeminente la figura de Ruiz de Alarcón, quien destaca como erudito y se separa de los demás, Reyes dice: “su obra está en el teatro”. *La verdad sospechosa* es la

⁵ “A fines del XVII, la capital recupera su carácter de Atenas del Nuevo Mundo. Es la ciudad de México de sor Juana, de Sigüenza y Góngora. Ellos ya son conscientes de que viven en una urbe que tiene otro carácter” Artículo de Christopher Domínguez Michael: Guillermo Tovar de Teresa: Reconciliación con la Nueva España, revista Letras libres, octubre 2010.

más conocida de sus comedias, y Reyes con su magistral capacidad de síntesis, en una crítica del teatro español para ubicar a Juan Ruiz de Alarcón entre los dramaturgos de los principios del Siglo de Oro, escribe:

En España aunque autor muy celebrado y famoso, no puede decirse que deje tradición. Y se explica: en el mundo ruidoso de la comedia española, Alarcón da una nota en sordina, en tono menor. Donde todos, del gran Lope abajo, descuellan por la invención abundante y la fuerza lírica –aunque reduzcan a veces el tratamiento de sus personajes a la mecánica elemental del honor–, Alarcón aparece más preocupado por los verdaderos conflictos de la conducta, menos inventivo, mucho menos lírico; y crea la comedia de carácter. Donde todos eran improvisadores, él era lento, paciente, de mucha conciencia artística. Donde todos salían del paso a fuerza de ardides, y aun dejando todo a medio hacer, Alarcón procuraba ceñirse a las exigencias de su asunto, y no daba paz a la mano hasta lograr esa tersura maravillosa que comunica a sus diálogos una articulación no igualada y hace de sus versos aún sin ser musicales o bailarines, un deleite del entendimiento y, con harta frecuencia, un dechado de perfección. Donde todos escribían comedias por cientos y a millares, Alarcón apenas escribió dos docenas (Reyes, 1983: 344).

1.3 Sor Juana en el teatro novohispano

Después de ciento treinta años de dominación, la vida novohispana intentaba ser un reflejo de la que llevaban los habitantes en el reino español, con la diferencia de que la Nueva España —además de ser dirigida por un virrey que seguía sus órdenes a la distancia— pertenecía al Nuevo Mundo. La vida cotidiana era la de una gran ciudad, como reza el poema de Bernardo de Balbuena “La grandeza mexicana” que escribe en tercetos, en 1593 y del que se reproduce a continuación un fragmento:

México hermosura peregrina,
y altísimos ingenios de gran vuelo,
por fuerza de astros o virtud divina;

al fin, si es la beldad parte del cielo,
México puede ser cielo del mundo,
pues cría la mayor que goza el suelo,

¡Oh ciudad rica, pueblo sin segundo,

más lleno de tesoros y bellezas
que de peces y arena el mar profundo!

(Gran colección de la literatura mexicana, tomo: La literatura de la colonia, 1985; cap. V: 300).

El poema expresa la belleza y desarrollo cultural de la gran ciudad metropolitana de México, en donde el desenvolvimiento y la creación literaria formaban parte de la vida cotidiana.

Durante el virreinato la acción más significativa era la de continuar con la evangelización, y más importante aún era conseguir que todos los habitantes aprendieran el idioma, que fuese sólo el castellano la lengua que se hablara, para así ejercer un mayor control sobre la población indígena y mestiza que eran entonces las de mayor número. Para esto, se convocaban concursos y se premiaban los mejores trabajos, ello propiciaba que la lengua fuera aprendida. Además, estas actividades se orientaban de forma deliberada para introducir una manera de pensar y lograrlo con eficiencia. Los festejos populares mencionados antes, se convirtieron en las fiestas de adoración al Santísimo, las fiestas de *Corpus Christi*, y en las loas a los santos que en España se iban canonizando. Como reflejo de la Península Ibérica se llevaban a cabo esas celebraciones con los ritos que dictaba la Iglesia de allá. Se mandaban hacer representaciones como autos sacramentales, que relataban los hechos según los cuales algún santo había sido canonizado en España.

La literatura de la época se hace más culta y para gustos refinados, tanto la que llegaba a la Colonia por vía de la península como la que se escribe ya en la Nueva España. Los autores que llegan son Boscán, Garcilaso, Fray Luis, San Juan de la Cruz, Herrera, Lope, Calderón, Quevedo, Jacinto Polo, Góngora y otros.

La obra teatral de Sor Juana no fue de gran extensión, y está contenida en el cuarto y último tomo de sus *Obras Completas* editado por Alberto Salceda,⁶ aunque Guillermo Schmidhuber (1995) después de contar las líneas escritas en los poemas y en las obras de teatro, llega a la conclusión que de acuerdo con ese criterio la *Décima musa* escribió más teatro que poesía.

Sólo dos obras de teatro⁷ escribió y ambas son comedias de enredos: *Los empeños de una casa* y *Amor es más laberinto*, esta última es una comedia mitológica, escrita para la fiesta del cumpleaños del virrey y que se presentó el 11 de enero de 1689 en palacio (Robles, 1972; t II; 174).

Las representaciones de las obras eran supervisadas por el cabildo, tanto lo concerniente a su financiamiento, así como por lo relativo a su contenido. Las recomendaciones que hacía el cabildo consideraban todo, desde si el autor se apegaba a datos como el número de los actores de la compañía que representaría la obra y, por supuesto, el lugar en que se representaba.

1.4 El contexto de la presentación de *Amor es más laberinto*

Entre los invitados al festejo, estaba la familia del capitán Melchor Portocarrero y Lasso de la Vega, virrey saliente, quien preparaba su viaje hacia el virreinato del Perú en abril de ese mismo año. Al llegar, el festejo de recepción incluyó la representación de una obra que escribe Lorenzo de las Llamosas, quien asistió a la de *Amor es más laberinto* de Sor Juana y

⁶ En memoria de don Alfonso Méndez Plancarte, quien reunió la obra completa.

⁷ G. Schmidhuber encontró que Sor Juana había terminado, *La segunda Celestina*, obra que quedó inconclusa por la muerte del autor, Agustín de Salazar y Torres. Esta obra se representó en 1676 para celebrar el natalicio de la Reina Madre, Mariana de Austria. Por lo anterior, esta obra debe ser tomada en cuenta dentro de la producción teatral de Sor Juana.

retomó el tema mitológico para escribir la suya. Sin embargo, en esa ocasión fue presentada con gran despliegue de recursos teatrales para impresionar al virrey. Se dice que fue al más puro estilo del Palacio del Buen Retiro en España, con gran escenografía, elementos volando en el escenario y un teatro inmenso. Esto refleja la constante comunicación que había entre las ciudades más importantes de América y posiblemente del mundo. Al parecer, en las autoridades del Perú había presunción de gran riqueza, y, por consiguiente, de mayores recursos para las puestas en escena. Todo esto lo comenta con gran detalle Susana Hernández-Araico (1998), en su ensayo “Festejos teatrales mitológicos de 1689: la Nueva España y el Perú, de Sor Juana y Lorenzo de las Llamosas: una aproximación crítica”. Allí hace un parangón de las dos obras y concluye en todo momento que la obra de Sor Juana muestra superioridad y originalidad, según la opinión de quienes conocen la producción teatral de la época y la han evaluado. La investigadora Hernández Araico hace notar el hecho de que los montajes escenográficos son marcadamente diferentes. Mientras que en *Amor es más laberinto* el montaje es simple, como para un teatro de las dimensiones de un corral, en un palacio o en un hospital; del texto de Lorenzo de las Llamosas en la obra intitulada *También se vengan los dioses* Hernández Araico dice: “denota un escenario muy sofisticado en Lima de 1689 con bastidores, perspectiva y rápidas mutaciones o cambios de escena a manera del Coliseo del Buen Retiro” (Hernández Araico, 1998: 322).

Las representaciones teatrales simbolizaban el poder en el siglo XVII. Las de mayor trascendencia eran las que se representaban a la llegada de los nuevos virreyes tanto en México como en Perú. Los habitantes de las ciudades que recibían al virrey deseaban mostrar su apoyo y su adhesión para lograr sus favores. Esto cobró importancia a medida que pasaba el tiempo, pues aumentaba el número de criollos y de mestizos, quienes aspiraban a posiciones de poder en el séquito de la clase gobernante. Por tanto, fue cada vez más relevante

la fiesta con la que se recibía al nuevo virrey y los arcos triunfales: estructuras construidas *ex profeso* por las que el carruaje del nuevo virrey pasaría. Monumentales y memorables, plenos de significaciones y jeroglíficos en su superficie; se erigían en diferentes partes de la ciudad por el recorrido del carruaje en su trayecto a la Catedral Metropolitana de la Ciudad de México, —donde el virrey tomaría posesión.

Para dar un ejemplo de esta fiesta, Carlos de Sigüenza y Góngora escribió en 1680 *El teatro de las virtudes políticas*, precisamente para ser representada en el atrio de la Iglesia de Santo Domingo, por donde pasaría el carruaje de los virreyes; en esta obra compara las virtudes del político con las de los dirigentes aztecas. Una comparación inusual pues generalmente los gobernantes que llegaban eran equiparados a los arquetipos de los dioses y héroes de la mitología griega. Ésta era una inquietud de los que habitaban la Nueva España: ser gobernados por alguien responsable que fuera justo y noble, dadas las circunstancias de la vida en la que habían transcurrido años aciagos, ensombrecidos por las enfermedades y las hambrunas. De tal manera que “el teatro también fue instrumento del poder, lo sigue siendo”, porque construía una teoría del Estado para la Nueva España (Rodríguez, D., 2007).

Para el festejo del cumpleaños del virrey se planeó un evento en el que se representaría una comedia, precedida de una loa⁸.

Estas pequeñas piezas que servían para alabar a los reyes, o al nacimiento de sus hijos, o a los personajes de la nobleza, [...] Los novohispanos, simple y llanamente, tienen el carácter de vasallos de Carlos II. La loa es una instancia para justificarlo y reiterarlo (Castro

⁸ LA loa es definida como “[...] una breve pieza *alegórica*, [...] destinada a la conmemoración de un suceso o a la *celebración de un personaje*. Obra de circunstancia, sin contraste en la acción, por su finalidad exclusiva de elogio. Carece la loa de verdadera esencia dramática [...]”. Definición tomada de Manuel Gayol Fernández en *Teoría Literaria* (197) que es citada por Octavio Castro López quien agrega un epígrafe determinante: “la loa no persigue más que el *elogio*”.

López, 1998: 12). Eran como una especie de semiópera, con una simbología mundana y una cosmogonía en la que todo evocaba a un universo alrededor del monarca. [...] los virreyes son los lagos en los que el rey se refleja [...] es un ejemplo del lenguaje que se utilizaba. Por tanto, alabar al virrey era halagar al rey y lo que éste representaba. En ese contexto es innegable que *Amor es más laberinto*, así como otros textos escritos por Sor Juana fueron los vehículos para el discurso político.

Esta breve reseña ha intentado mostrar el teatro escrito y representado en la Nueva España desde la llegada de los conquistadores hasta la segunda mitad del siglo XVII. El discurso es diferente al peninsular, en donde las obras teatrales son mucho más elaboradas y rebuscadas en la creación de las historias, así como en los recursos que el autor apunta para la puesta en escena. En una valoración de la tradición teatral incipiente, habría que considerar que las obras de la península estaban dirigidas a una sociedad disímil.

Conclusión

El teatro fue un medio de comunicación que se utilizó para la conquista espiritual de América. Su importancia fue suma, ya que en la obra de teatro se alcanzaba el fenómeno del sincretismo entre la tradición eclesiástica y las tradiciones de los distintos pueblos indígenas, paganos. En síntesis, el teatro sirvió para la penetración cultural; además de proporcionar el medio de evangelización más efectivo, debido al manejo de la imagen, la música y la danza,

recursos que los habitantes de estas tierras ya conocían, “sólo” había que introducir las variantes del idioma, el mensaje, el argumento *ad hoc* y los personajes.

El teatro en la Nueva España fue de gran utilidad para el conquistador, primero para la evangelización y la enseñanza del idioma, luego para transmitir las costumbres y comportamientos que los españoles querían de los conquistados.

El teatro de Sor Juana también poseía esas características; no obstante, lo concibió para una sociedad avanzada y culta.

En el último cuarto del siglo XVII, el teatro ya era escrito y producido en la Nueva España para diversos públicos, y, como en las comedias nuevas en España, también se utilizaba un lenguaje que incorporaba el habla de la gente común y de los indígenas. Se incluían personajes de la vida cotidiana como los criados y el gracioso que no podía faltar en una comedia. Esto permitió al que el teatro tuviese resonancia en otros niveles culturales y atraer otros públicos menos refinados.

Sin perder su vocación didáctica, el teatro mantenía su *status* de arte y diversión; aun siendo sancionado por el gobierno y la Inquisición, no perdía su importancia como elemento de poder. Las obras se representaban en las calles, los atrios de los templos y, también en los corrales o espacios diseñados especialmente para ese fin, en el palacio virreinal, y en espacios privados, como lo eran las residencias de los nobles españoles.

Bibliografía

- Alfaro, Alfonso (2005). “El gran teatro del cielo”, *Artes de México*, núm. 76: p 81
- Arango, Manuel Antonio (2001). “El teatro religioso en el Barroco mexicano”, en *Pensamiento y Cultura*, No.004, octubre. Colombia: Universidad de La Sabana. (p 121-28)
- Azar, Héctor (1994). El teatro medievista en la conquista espiritual de América, en *Literatura Novohispana* Eds. José Pascual Buxó y Arnulfo Herrera, México: Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM.
- Bravo Arriaga, Dolores (2007). “Aspectos jocosos de un mismo género dramático: máscaras serias y máscaras facetas”, Conferencia plenaria al Congreso sobre dramaturgia y espectáculo teatral en la época de los austrias: España y América, llevado a cabo por el Instituto Tecnológico de Monterrey; Monterrey, octubre de 2007.
En 2009 se publicaron todas las intervenciones de este congreso en el libro *Dramaturgia y espectáculo teatral en la época de los austrias*, impreso en España y bajo el cuidado de su editora Judith Farré, quien fue también la organizadora del congreso, y la Fundación Universitaria de Navarra, con el patrocinio del Banco Santander.
- Castro López, Octavio (1998) *Sor Juana Inés de la Cruz y el último de los Austrias*. México: UNAM / Universidad Veracruzana.
- Cruz, Sor Juana Inés de la (1994). *Obras Completas*, recopilado y editado por Alfonso Méndez Plancarte, México: FCE.
- Díaz de la Vega, Silvestre, *Discurso sobre los dramas*, Archivo general de la nación, *Correspondencia de virreyes*, t 150, ff83-107. Citado por Viveros, p59.
- González de Eslava, Fernán (?). Entremeses y coloquios, en *Gran colección de la literatura mexicana* (1985), Tomo: La literatura de la Colonia, p 67-181.
- Gayol Fernández, Manuel (1964). *Teoría literaria*, Guatemala: Cultura centroamericana.
- Hernández-Araico, Susana (1998). Festejos teatrales mitológicos de 1689: la Nueva España y el Perú, de Sor Juana y Lorenzo de las Llamosas. (una aproximación crítica), en José Pascual Buxó (ed.) *La cultura literaria en la América virreinal: concurrencias y diferencias*, México: UNAM (p. 317-326).
- Huizinga, Johan (2008). *Homo ludens*, España: Alianza / Emecé. 7ª reimpression.
- Méndez Plancarte, Alfonso (1942). *Poetas novohispanos*, México: UNAM en 1942.
- Moraña, Mabel (1998). El *boom* del subalterno, ensayo publicado en:

<http://www.ensayistas.org/critica/teoria/castro/Mabel.htm>

Pfeiffer, S.J., Heirinch (2005). Los jesuitas y los orígenes del teatro barroco en Europa, *Artes de México*, Revista / libro, No. 76, p 46.

Rama, Ángel (1998). *Ciudad letrada*, Montevideo: ARCA.

Reyes, Alfonso (1983). *Obras completas*, México: FCE.

Rodríguez, Dalmacio (2007). *Acerca de los genera discendi en los arcos triunfales novohispanos de la época de Carlos II*; ponencia al Congreso de dramaturgia y espectáculo teatral en la época de los Austrias. España y América. ITESM, Monterrey octubre 2007. (Ver la cita anterior correspondiente a Dolores Bravo)

Schmidhuber, Guillermo (1996). *Sor Juana dramaturga. Sus comedias de falda y empeño*, Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla/ CONACULTA.

Sigüenza y Góngora, Carlos de. El teatro de las virtudes políticas, *Seis obras*, Biblioteca Ayacucho;

http://www.bibliotecayacucho.gob.ve/fba/index.php?id=97&backPID=96&swords=Teatro%20de%20las%20virtudes%20pol%EDticas&tt_products=106 (marzo 15, 2007,9:25 PM).

Spivak, Gayatri Chakravorty (1999). "Can the Subaltern Speak?" *A critique of post-colonial reason: Toward a history of the vanishing present*. Harvard: Harvard University Press.

2. AMOR ES MÁS LABERINTO

Es una comedia de enredos, escrita al estilo de las nuevas comedias, con el toque calderoniano y las exigencias de la época: los personajes integran el habla de la gente común, en este caso es la de los criados y criadas, y la del gracioso que intercambian diálogos indistintamente sin prurito de clase o rango social. Esas son las características de las comedias nuevas que introduce Lope de Vega para hacer llegar el teatro a una público más numeroso y variado. Escrita en 1689, para la ocasión del cumpleaños del virrey conde de Galve, su representación fue precedida por una loa, por eso constituyó un festejo.

Está basada en el mito de Teseo, príncipe de Atenas, y el laberinto de Creta, casa de Asterión, nombre del Minotauro. El argumento relata el tributo que pagaba Atenas a Minos, rey de la isla de Creta, por la muerte de Androgeo, hijo de Minos en los juegos olímpicos de Atenas. El pago se realizaba con las vidas de siete jóvenes hombres y siete jóvenes mujeres que servirían como alimento al Minotauro —mitad bestia mitad hombre—, que había sido encerrado en esa casa laberíntica, construida por Dédalo, que no tenía puertas, pero una vez

entrando nadie podía salir. Otros personajes son las hijas de Minos: Ariadna y Fedra, así como el príncipe Baco pretendiente de Ariadna.

En la adaptación que hace Sor Juana agrega personajes como Lidoro, príncipe pretendiente de Fedra, y los criados de cada uno de ellos y el insustituible gracioso en la comedia de enredo, de nombre Atún. Incluye también a un embajador de Atenas para que negocie la vida de Teseo ante Minos y otros; en total, la pieza está conformada por doce personajes. El título de la comedia *Amor es más laberinto* queda explicado al final por todo el enredo del que parece que no podrán salir los amantes. Entonces, el amor como es planteado en la comedia se convierte en un laberinto de mayor magnitud que el de Creta.

Al tiempo que se festejaba la llegada del nuevo virrey, que había sido en noviembre del año anterior (1688), se presentó la comedia, precedida de la loa, una pequeña pieza literaria con el consabido lenguaje adulatorio, requerido para esta ocasión. Esta pieza literaria sirvió para alabar al conde de Galve en el festejo en su honor y para la exaltación de su autoridad; también para hacer la dedicatoria de la comedia y además, mencionar al público asistente. La comedia se presentó el 11 de enero de 1689 en el palacio virreinal, como lo consigna el *Diario de sucesos notables* de Antonio de Robles (1994).

La obra fue encargada a Sor Juana con apuro del tiempo⁹ (Luciani: 2004:49), por lo tanto se le pidió que realizara el trabajo y ella aceptó escribir la comedia. Es insuficiente el tiempo de un mes para la hechura y la representación, por tal motivo le pidió al licenciado Juan de Guevara, *Ingenio de la ciudad de Méjico*, que le ayudase a escribir la segunda jornada (Salceda, 1994, O.C., t. IV). Es necesario recordar que el nuevo virrey fungía como

⁹ En una nota Luciani explica que el virrey conde de Galve había comisionado a otro escritor para la comedia, pero al parecer murió antes de completar el encargo; en virtud del poco tiempo que quedaba para elaborar la obra y entregarla hubo necesidad de escribirla por los dos autores. También lo dice Alberto G. Salceda en el prólogo del cuarto tomo de las *Obras Completas* de Sor Juana (1994).

responsable de las representaciones teatrales en España y poseía la experiencia y conocimientos de escenografía y dirección teatral (Salceda, 1994: XXIII).

2.1 Estructura

La obra es una comedia de enredo, y a la manera de las comedias nuevas,¹⁰ fue escrita y representada en tres jornadas. En esta primera representación fue precedida por la *Loa a los años del Excelentísimo señor conde de Galve* y se refiere al tema de la edad, pues son los años del virrey los que se celebraban, por ello se explica el conteo del tiempo con las diferentes estaciones del año que resultaban por el movimiento del sol alrededor de la Tierra. Los personajes de la loa son: la Edad (dama), el Invierno; el Estío; el Otoño; el Verano y dos coros de música.

La comedia está estructurada en tres jornadas, escritas en versos octosílabos, cuenta con doce personajes: Minos, rey de Creta, las princesas Fedra y Ariadna, hijas de Minos; sus criadas Laura y Cintia; Teseo, príncipe de Atenas; su criado Atún (el gracioso); Baco, príncipe de Tebas; su criado Racimo; Lidoro, príncipe de Epiro; un embajador de Atenas; y Tebandro, capitán de la Guardia de Creta.

La confección de esta pieza teatral se ajusta a la definición proporcionada por Frederic Serralta (1998) en el ensayo *El enredo y la comedia: Un deslinde preliminar*, en donde establece: “[...] en la comedia de enredo todas las transgresiones son posibles, es el triunfo de la ficción sobre la realidad”.

¹⁰ Las nuevas comedias dejaban atrás las comedias cultas que eran para un público también culto; estaban escritas en lenguaje que tomaba expresiones del habla de la gente y los personajes eran aquellos que participaban cotidianamente en la vida de las ciudades. Entre ellos siempre estaba un gracioso que llevaba el hilo de la historia. Fueron las comedias que introdujo Lope de Vega y perfeccionó Calderón de la Barca.

Teresa Ferrer Valls, en su ensayo *La ruptura del silencio: mujeres dramaturgas en el siglo XVII* (1995), también aborda las comedias de enredo y concluye que sirvieron a las mujeres para lograr sus fines. Las obras escritas por mujeres, señala la doctora Ferrer, reinterpretan los temas como la castidad, el honor, el amor, el matrimonio, y la amistad entre mujeres; desde su punto de vista son comedias morales o de tesis. Las mujeres dramaturgas elaboraban los personajes en positivo y negativo, y respondían diferente ante situaciones como la idea de erradicar las venganzas cruentas. Los temas frecuentes en los escritos de las mujeres de la época eran: el rechazo al exceso de vigilancia sobre la mujer que vivía sometida a la reclusión en el ámbito de la casa; la subversión de la libertad de elección de marido; la afirmación del derecho a ocupar un lugar en un espacio literario reservado. Todos esos derechos en esa época, eran exclusivamente de los hombres.

Ferrer Valls expone al final de su ensayo:

Estas mujeres, como se temían quienes las condenaban al silencio, hablan mucho o mejor, dicen mucho. Se sirven de unos códigos teatrales, de un lenguaje establecido como medio para intervenir en el discurso masculino sobre la mujer, a veces asumiéndolo, a veces reinterpretándolo, a veces contestándolo. Por boca de sus personajes adoctrinan, aconsejan a las mujeres, contestan a los hombres. En definitiva, se sitúan en el dominio de lo literario y, tomando la palabra, transitan el camino que conduce a la ruptura del silencio (Ferrer Valls, 1995).

Sor Juana fue una dramaturga del siglo XVII, y la obra motivo de este análisis, es una comedia de transgresión en donde las mujeres protagonistas tienen parlamentos en los que abogan por un tipo diferente de cortejo amoroso y opinan que el amor debe mediar en el matrimonio.

El texto está dividido en tres jornadas: la primera y la tercera escritas por Sor Juana; la segunda escrita por Juan de Guevara (O.C., t IV: 207). En total, la comedia consta de tres mil seiscientos treinta versos, de éstos, dos mil quinientos treinta son escritos por Sor Juana; además de los seiscientos veinticuatro que constituyen la loa.

Thomas Austin O'Connor en su ensayo: *Elegir al enemigo de Salazar y Torres y su discurso primogénito: Una hipótesis sobre el festejo de Amor es más laberinto de Sor Juana y Juan de Guevara*, menciona que las dos piezas teatrales tienen un parecido, y establece tres similitudes: el número de personajes es el mismo; los incidentes en *Amor es más laberinto* dependen de los temas dramáticos, y las dos tienen un discurso primogénito. Es por eso que O'Connor considera que esta comedia es un homenaje a Agustín de Salazar y Torres, —a quien admiraban—, al emular la estructura dramática de *Elegir al enemigo*; es decir, Sor Juana y Guevara tomaron ese modelo para elaborar la obra (O'Connor, 2002: xxiii-xxiv).

Antonio Alatorre, en la reseña *Elegir al enemigo*, coincide con O'Connor cuando establece una semejanza estructural de las dos comedias. Esta similitud estriba, como se ha mencionado, en que las dos cuentan con doce personajes, entre ellos el gracioso que dirige la acción y habla con todos sin importar rangos sociales, ni políticos. En ambas comedias la acción sucede en la isla de Creta, aunque en *Elegir al enemigo* el personaje femenino es el de los largos parlamentos y de un rango social más elevado que el personaje masculino. Tras estos apuntes, se puede tomar *Amor es más laberinto*, como fiel a un modelo típico de las comedias nuevas del teatro barroco novohispano.

2.2 El amor cortés

El amor cortés está presente en todas las comedias de enredo. Éstas, relatan la vida cotidiana y siempre está presente el amor. En esta comedia también lo está, y puede distinguirse el amor cortés, que en su definición se da entre las clases de estirpe social alta, en oposición del amor que se da entre los criados, que en la comedia está muy bien diferenciado. Por ello, surge una de las preguntas de investigación: ¿cómo es considerado el amor cortés

en la comedia? A continuación se trata de especificar cuál es el tratamiento del amor cortés y sus características.

La emoción, la sensación, el acto de amar, en el siglo XII, era llevada por los trovadores, poetas de la región de Provenza en Francia, que cantaban las aventuras de los señores atrevidos y valientes que liberaban a los pueblos de las calamidades que los asolaban o las aventuras de quienes libraban las guerras que tenían el propósito de engrandecer sus dominios. Los trovadores en las historias que contaban, exaltaban a los héroes y sus hazañas de guerra y de amor. Las doncellas al escucharlas se prendaban de ellos y, en el cortejo del amor, se entregaban sabiendo que serían abandonadas. Después ellas mismas serían las protagonistas de los poemas que cantaban, con las que divertían la atención de quienes los escuchaban.

De este enamoramiento entre la doncella y el trovador surge la figura del amor, “la exaltación al amor desgraciado [...] el poeta que ochocientas, novecientas, mil veces repite su lamento, y una bella que siempre dice que no” (Rougemont, 2010:77). Luego sería amor cortés, el nombre con el que se designaría a ese sentimiento en la corte del rey.

Una de las referencias más antiguas del amor cortés que se han encontrado es en el siglo XI en Provenza, que se ubica en la región del Languedoc, en el sur de Francia, en la corte de Guillermo IX, quien escribía poesía y daba albergue en sus propiedades a los trovadores de la época, en cuyas historias se apoya el surgimiento de la poesía europea, como lo afirma Denis de Rougemont (2010; 77).

Las historias que ellos contaban en sus canciones eran precisamente las que sucedían entre las damas de la corte y los caballeros del rey. De ahí nace el nombre de “amor cortés”, cuyas característica principal era que ocurría entre los miembros de la nobleza, y la otra es que siempre era adúltero. A ello obedecía que el nombre de la dama nunca era pronunciado, la

historia que se cantaba, narraba lo que ocurría entre la pareja con lujo de detalles, pero el nombre de la dama se guardaba en el secreto.

La corte de Leonor de Aquitania (1170) es, probablemente la que promovió, con gran consentimiento, estos cantos de amor, cuyos antecedentes se pueden atribuir a su abuelo Guillermo IX, más tarde llamados poemas de “amor cortés” que dieron la señal a los poetas que luego cantarían a las musas del amor. Fueron célebres las reuniones de Leonor de Aquitania en su palacio de Poitiers, en las que se recitaban estas composiciones (Flori, 2004: 352).

Después, en el siglo XIII, Dante (1265–1305) en la *Divina comedia*, lo dice en lo que se considera el prólogo a la misma, *La vita nuova*, y lo llama “amor cortés”. Lo define como la expresión del amor en forma noble y caballeresca. Francesco Petrarca (1304–1374) ya en el Renacimiento humanista habla en total apertura del amor como la veneración a la mujer idealizada (Rougemont, 2010: 100)

De todo esto lo más significativo es la aparición de la mujer en la escena de la sociedad, y como Lillian von der Walde acertadamente dice: “Los postulados referentes a la condición femenina conllevaron una positiva revaluación de la mujer, como nunca antes se había dado, y ello constituye una de las revoluciones culturales más notorias de la historia humana” (von der Walde, 1998:16).

Jean de Flori también se pronuncia por esta idea, y establece que el surgimiento del amor cortés en los poemas de Guillermo IX “Pese a la verbosidad impúdica y a veces obscena de sus primeros poemas, habría expresado, en varios otros, lo que la sociedad de su tiempo comenzaba a percibir y que conducía a una valorización del amor y de la mujer” (Flori, 2005:352).

El amor cortés ocurre en una sociedad culta en donde el ser humano libera la emoción erótica, la reconoce y la asume, además, le pone un nombre al sentimiento. Esto da origen a la fuente inacabable de inspiración de los poetas, y a fin de cuentas, dignificará el sentimiento amoroso. Esta revolución en la literatura con el tiempo, desaparece del teatro, pero permanece en la cortesía, una herramienta retórica que es finalmente una de las reminiscencias del amor cortés.

Lillian von der Walde (1998) coincide con Flori acerca de la reivindicación de la mujer en la sociedad pero concluye: “el hombre sigue estando en el centro”. No obstante, el amor cortés marca una ideología, apunta José María Aguirre en su edición crítica de *Calixto y Melibea*: “para la mayoría de los estudiosos del amor cortés, éste es una corriente amorosa herética en una sociedad profundamente cristiana” (1962: passim).

2.3 El amor cortés en el Festejo de *Amor es más laberinto*

En esta obra de Sor Juana, es indudable, toda la comedia gira en torno del amor cortés. Desde el título *Amor es más laberinto*¹¹ está implícito el amor y da prioridad al amor entre los príncipes sin soslayar al de los criados. El amor está presente en todas las parejas, quienes al final se juntan en torno a él. Cuando la obra concluye, quedan olvidados los odios, las distancias y la solución del amor, les permite llegar a una condición de igualdad. El rey cede ante la decisión provocada por el amor y por ello, los rencores son olvidados.

¹¹ A partir de aquí todos los textos citados de la comedia son de la edición de las *Obras Completas* de Sor Juana Inés de la Cruz (1994), México: FCE.

El amor cortés está presente desde el inicio, en los cantos que abren la representación: “porque de Amor conozcan en las hazañas / que sin dejar despojos consigue palmas” (Coro 1, vv 5-6: primera jornada: 208).

La obra copia el tratamiento del amor de las comedias de la península, y Sor Juana al haber experimentado la vida en la corte virreinal, conocía el protocolo; es decir, el trato y el lenguaje cortesano. El amor en esta pieza de Sor Juana reside en el amor cortesano dirigido a una dama ideal y el respeto del caballero que cumple cualquier capricho de la dama a quien sirve y por quien pelea. Sin embargo, aunque la comedia es cortesana, en los parlamentos las mujeres también participan de manera significativa. Ellas reclaman cierta atención de los caballeros, como se puede ver en el siguiente parlamento de Ariadna con su criada Cintia:

ARIADNA

¿Quién esta música ordena,
Cintia?

CINTIA

¿Quién puede ordenarla,
sino el Príncipe de Epiro
y el de Tebas, que con tantas
demostraciones os sirven,
y en cuestiones cortesanas
apurando los discursos,
por dar a entender sus ansias,
lo que por sí mismos lloran,
por ajenas voces cantan?
Y como sois Fedra y tú,
aun más que en la sangre, hermanas
en la belleza, os festejan
con iguales alabanzas,
y no como algunos necios,
cuya adoración cansada
sólo piensa que a una sirve
con lo que a la todas agravia. (vv. 6-24: primera jornada; 208-209).

En otro momento, Ariadna, poseedora de una personalidad decidida y calculadora,

mide el riesgo de su atrevimiento al declarar su amor a Teseo, y al enterarse de la muerte de Lidoro ocasionada por Teseo, ella exclama:

¡Ay de aquélla que le adora,
y una vida que advertida
guardó, ve casi perdida!
Pues si le prenden, no queda
hilo ya con que se pueda
restaurar el de su vida (vv. 403-408, tercera jornada; 318).

En otro diálogo de la tercera jornada, entre Teseo y Fedra, ella le dice al príncipe lo que piensa, y le comenta que siendo mujer, ella no puede —no debe— proponer la fuga, pues no está en una mujer declarar su amor, si el varón aún no lo expresa.

Digo, Teseo,
que mi vergüenza deudora
te queda de la atención;
pues cuando son tan notorias
las razones que me obligan
a que la fuga disponga,
y que casi me forzaran
a decírtelo animosa,
con decirlo tú me excusas
el que yo te lo proponga;
porque no sé qué tiene
el disponer amorosas
resoluciones, **que suena
siempre mejor** en la boca
del galán que de la dama,
pues para ostentar heroica
de amante, conceder basta,
porque proponer es cosa
en que se aja la hermosura
o el respeto se abandona (vv. 599-619: tercera jornada: 324). Las negrillas son mías.

Teseo, caballero galante, contesta: “Dulce imán de mis sentidos, / deja que a tus plantas ponga / mis labios” (vv. 635-637: tercera jornada: 325).

Y se despide diciéndole:

Pues adiós mi prenda hermosa;
y pues eres deidad, manda

que se anticipen las horas
que voy a estar sin tu vista (vv. 660-663: tercera jornada: 326).

En otro diálogo, cuando se despiden, Teseo dice para sí:

“(¡Qué divina!)” (vv 977: primera jornada: 242)

Y ella expresa:

“(¡Qué cortés!)” (vv 978: primera jornada: 242).

Los diálogos entre Atún y Laura, la criada de Fedra son también de amor pero en un tono diferente:

Laura le dice a Atún:

¿no sabe que es menester
mil años de rendimiento
para obligar mi altivez?

Atún contesta:

¿Mil años menester son?
Pues perdonadme vuested,
porque no puedo ser yo
amante Matusalén.

Laura pregunta:

¿Luego quieres desistirme
de mi amor?

Atún contesta:

Sí (vv. 984-993: primera jornada: 243).

Cuando Ariadna escucha a Fedra y a Teseo en una perorata de amor y reconoce no ser amada, ella dice así:

Lo que sí siento es que, cuando
al ateniense gentil,
del reino de mi albedrío
la investidura le di,
hallo aquí
que muero por quien no muere por mí (vv. 1034-1035: primera jornada: 245).

Ariadna es la amante desilusionada, sin embargo, valora la vida de Teseo:

Yo he de librarlo, pues tengo

para que se libre, ardid;
que aunque de Fedra sea amante,
mi amor no ha de permitir
que para mí,
si le adoro, sea amante infeliz (vv1039-1044; primera jornada: 244)

...
porque con un hilo sólo,
ha de triunfar y vivir;
pues en la lid,
sabr  al fiero monstruo soberbio rendir (vv1047-1050; primera jornada: 245).

Y le da el hilo a Teseo: aunque no será su amante, será feliz.

De esta manera, al comparar las locuciones de los criados y de los príncipes, quienes en diferentes momentos expresan el amor a sus damas y ellas a sus amados, puede observarse como se menciona arriba, que el amor cortés es sólo para la nobleza o para los personajes con cierta estirpe social. Las propuestas de amor de Atún a Laura no muestran el protocolo ni la propiedad como entre los príncipes amantes.

Sin embargo, aunque es una comedia de estilo calderoniano, Sor Juana no abusa del tema del amor; los arquetipos de las mujeres son muy femeninos, sin embargo ellas est n decididas a proponer un nuevo entendimiento en el cortejo prematrimonial. Estos pases son transgresiones, que son aceptados en las comedias, como opina Serralta (1998), siempre y cuando culminaran en matrimonio, como efectivamente sucede al final de la comedia. De igual forma, los parlamentos de los hombres cuando se dirigen a las damas son honestos y su hablar es franco, nada empalagoso.

En la segunda jornada, Guevara hace pronunciar a las princesas dos sonetos referentes al amor como un sentimiento difícil, semejante a un laberinto. Es allí la única vez que se hace alusión al título de la comedia.

Conclusión

Una conclusión importante es considerar que la comedia *Amor es más laberinto* es una pieza teatral pensada y reflexionada para entregar varios mensajes.

La comedia de tema mitológico, en principio, demuestra la erudición de quienes la escriben. Presenta el tema del amor, pero no es una comedia melosa. Tiene los elementos del amor cortés en un tratamiento original. Esta originalidad radica en que las damas, no sólo las princesas, son atrevidas en su actuar y en sus parlamentos, y reclaman un trato considerado por parte del enamorado.

La comedia propone una consideración de la mujer en el cortejo amoroso. Teseo, el héroe masculino, se ve involucrado en un devenir de acontecimientos amorosos en los que no tiene iniciativa, por ejemplo, cuando Fedra le dice que le proponga la fuga porque en ella no “suena” bien el proponerla.

Por otro lado, aunque los autores imitan la estructura de la obra de Agustín de Salazar y Torres, *Elegir al enemigo*, la comedia no pierde originalidad. En la época era lo común, imitar a otros autores que habían tenido éxitos anteriores. En este caso los autores deciden darle al personaje masculino los parlamentos largos, lo que ocurre al contrario, en *Elegir al enemigo*.

Bibliografía

- Aguirre, J.M. (1962). *Calixto y Melibea, amantes cortesanos*. Edición crítica. Madrid: Gráficas Ausejo.
- Alatorre, Antonio (2004). Reseña de “Elegir al enemigo” de Agustín de Salazar y Torres, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, enero-junio año/vol. LII, número 001. México: El Colegio de México (207-213).
- Cruz, Sor Juana Inés de la (1994). *Obras Completas*, recopilado y editado por Alfonso Méndez Plancarte, México: FCE.
- Flori, Jean de (2005). *Leonor de Aquitania. La reina rebelde*, Madrid: Ediciones Payot.
- Henríquez Ureña, Pedro (1928). *Seis ensayos en busca de nuestra expresión*. Buenos Aires: Babel, 1928, julio 2006. www.cielonaranja.com , (abril 17, 2010, 10:40 pm).
- Luciani, Frederick (2004). *Literary Self- Fashioning in Sor Juana Inés de la Cruz*, Lewisburg, P.A: Bucknell University Press.
- Moya López, Laura A (2003). Pedro Henríquez Ureña: La identidad cultural hispanoamericana en *La utopía de América*, EHMO;www.ejournal.unam.mx/historia-moderna/ehm20/EHMO2003 (mayo13, 2012, 3:50pm).
- O’Connor, Thomas A. (2001). Elegir al enemigo, de Salazar y Torres y su discurso primogénito: Una hipótesis sobre Festejo de Amor es más laberinto de Sor Juana y Juan de Guevara; en *Estudios del Teatro Áureo. Teatro espacio y representación* (misceláneos teatro); eds. Aurelio González, Ma. Teresa Miaja de la Peña, Lillian von der Walde Moheno, Serafín González, Alma Mejía: Congreso de la Asociación Internacional del Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro, México.
- (Ed.) *Elegir al enemigo* (2002). *Las Obras Completas de Agustín de Salazar y Torres* (1636-1675). (Número 1 *Elegir al enemigo*) Nueva York: Global Publications, Binghamton University.
- Rougemont, Denis de (2010). *El amor y Occidente*, Barcelona; Kairós.
- Schmidhuber, Guillermo (1995). Tríptico sobre Sor Juana: su dramaturgia y dos hallazgos de obras perdidas en *Cuadernos de Sor Juana*, compiladora Margarita Peña, México: UNAM.
- (1996). *Sor Juana dramaturga. Sus comedias de “falda y empeño”*. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

Serralta, Frederic (1998). El enredo y la comedia: un deslinde preliminar, *Criticón* No. 42, Centro Virtual Cervantes, http://cvc.cervantes.es/literatura/criticon/PDF/042/042_133.pdf (mayo 13, 2012; 4:35 pm).

Valls Ferrer, Teresa (1995). La ruptura del silencio: mujeres dramaturgas en el siglo XVII. En S. Mattalia y M. Alteza (eds.) *Mujeres, escrituras y lenguajes (en la cultura latinoamericana y española)*, Valencia: Departamento de Filología Española, Universitat de València, pp. 91-108.

von der Walde Moheno, Lillian (1997). El amor cortés; en *Espacio Académico de Onanáhuac* III: 35 junio 1997. p 1-4.

3. LA COAUTORÍA

Resulta interesante encontrar esta comedia escrita por dos autores. No alcanza la visión de este estudio para verificar cuántos manuscritos existen como éste, pero no deja de llamar la atención en este caso, que dos individuos tan diferentes unan sus esfuerzos para dar término a una obra teatral en tiempo y forma: Sor Juana, en el convento, y don Juan de Guevara uno de los poetas de la época.

De ella se sabe que era considerada la poeta de la corte de los condes de Paredes, esto lo afirma Luciani diciendo que: “Sor Juana was more than unofficial court poet; she was, as well, an erudite courtier and counselor of princes” (2008, 51). Su primer libro *La inundación castálida*, sería publicado en España en 1690 y dos años más tarde, el segundo. Sus villancicos se escucharon en las principales catedrales de la Nueva España y llegaron hasta las iglesias de Bolivia.

De don Juan de Guevara se tienen los poemas que incluye don Alfonso Méndez Plancarte en su selección de Poetas Novohispanos. En esta antología se puede encontrar que

la selección que es escogida son los versos que escribe como parlamentos en esta misma obra. Uno de ellos es el soneto que recita una de las princesas al término de la segunda jornada.

3.1 El papel del juego en la coautoría

El hecho de que la comedia haya sido escrita por dos autores, ha sido materia de discusión para diferentes críticos literarios. En algunos, la preocupación de estudio radica en la unidad de la obra de teatro. En otros, el hecho de que los dos autores hayan gozado de diferente fama, pues Juan de Guevara no era conocido en ese tiempo. Octavio Paz, hablando del tema y, en particular de la segunda jornada escrita por Guevara, escribe:

[...] ha sido muy criticado, con más acritud que con razón. Creo, como Méndez Plancarte, que no es inferior a las dos escritas por Sor Juana; aparte de la dignidad verbal del conjunto, tiene momentos teatrales que Moreto habría aplaudido, como la escena del baile de máscaras en que Ariadna cree que baila con Teseo mientras éste tiene por pareja a Fedra. El pasaje mejor, tal vez, es la escena en que Fedra y Ariadna dicen para sí mismas dos sonetos laberínticos y nocturnos (Paz, 1984:438).

Otra preocupación de los estudiosos de la pieza teatral es la de hacer énfasis en que al ser dos autores con diferente versificación, se pierde la unidad de la hechura y si alguna de las tres jornadas muestra superioridad sobre la otra. Un estudio interesante de la obra fue el de Beatriz Carolina Peña Núñez (2004), en el que la investigadora hace hincapié en dos puntos: 1) el discurso de Teseo en la primera jornada, y 2) la articulación de la obra con las dos jornadas escritas por Sor Juana y la escrita por Guevara para ver la unidad de la pieza teatral. Ella concluye que no se pierde la continuidad entre los dos autores, y que la comedia guarda unidad. De igual modo, califica la calidad de la versificación como comparable entre los dos autores.

En esta sección, el interés se centra en la manera en que se produce la interacción de ambos escritores para decidir sobre el texto ante el apremio del tiempo. También es materia de preocupación del estudio conocer cómo se dividen el trabajo y cómo determinan la temática de la obra. Lo que interesa mayormente es la acción de intercambio que se lleva a cabo entre los dos autores para la producción de la escritura de la comedia, con el fin de llegar a dilucidar cómo y quién decide los personajes, y la forma de perfilarlos. Es decir, el intercambio que ocurrió para conseguir que, en aproximadamente un mes, se produjera y se representara el trabajo.

Se sabe que es Sor Juana a quien le encargan la obra; es ella la que tiene la fama de dramaturga, además de que está a punto de ser conocida en España. Guevara es un poeta, un *ingenio conocido de la Ciudad de Méjico...* (sic) como señala Méndez Plancarte en la recopilación de las *Obras completas* de Sor Juana.

Pero, ¿es ella quién decide qué parte debe hacer Guevara? Esto sólo puede suponerse, pero no es un supuesto muy apartado de la realidad, porque, en primer lugar, es ella quien hace la mayor parte de la obra, asimismo es quien escribe el tratamiento del mito en las jornadas que escribe. Guevara escribe la parte de los enredos en la segunda jornada, y en esa sección las menciones del mito son nulas. Considerando esto, puede concluirse que es ella quien reparte el trabajo y decide lo que hará cada uno de los participantes.

La comedia consta de tres mil seiscientos treinta versos sin incluir la loa. Está hecha al estilo de las comedias nuevas, que son las que desplazan a la tragedia o comedia antigua, a finales del siglo XVI. En 1609, Lope de Vega escribe *El arte nuevo de hacer comedias*, en el que se aparta de los modelos clásicos de escritura de la obra teatral; incorpora el habla popular; los personajes son extraídos de diferentes estratos sociales, como nobles y plebeyos, reyes y campesinos. En el escenario, no se distinguen esas categorías sociales, todos hablan

con todos sin mediar protocolo social. Lope de Vega también divide el texto en tres jornadas, lo que hace que se reduzca el tiempo de la historia y a su vez propone que sean tres mil versos los que componen el texto. Además, incluye la presencia constante del “gracioso”, mezclando así lo trágico y lo cómico. Este personaje en muchas ocasiones lleva el hilo conductor de la obra. Con todo esto, Lope de Vega logra atraer a otros grupos sociales para que disfruten de la comedia.

Las comedias nuevas de Lope de Vega, son parte de la conversión del teatro en divertimento, en un teatro popular. El tema principal es el amor, llegando siempre a un final feliz; el tono de la obra es alegre y utiliza el habla común de la gente, como la de los soldados, los cocineros, los esclavos, quienes se ven inmersos en situaciones cómicas y grotescas (Alatorre, 1998:207).

En este análisis, en relación a la escritura de la pieza teatral por los dos autores, es de gran ayuda el enfoque que presenta Johan Huizinga en su libro *Homo Ludens*, que fue traducido al español en 1968 —publicado por primera vez en 1938—, en el que presenta una interpretación de la producción de la cultura a través del juego y la competición.

Al inicio de su libro Huizinga establece:

El juego es más viejo que la cultura; pues, por mucho que estrechemos el concepto de ésta, presupone siempre una sociedad humana, y los animales no han esperado a que el hombre les enseñara a jugar (Huizinga, 2008; 11).

Y sigue:

El objeto de esta investigación consiste en hacer ver que el empeñarse en considerar la cultura *sub specie ludi* significa algo más que un alarde retórico. La idea no es del todo nueva. Fue ya muy general y aceptada en el siglo XVII, cuando surgió el gran teatro secular. En la pléyade brillante que va de Shakespeare a Racine, pasando por Calderón, el drama dominó el arte poético de la época. Uno tras otro, los poetas compararon al mundo con un escenario donde cada uno desempeña o juega su papel. Parece reconocerse así, sin ambages, el carácter lúdico de la vida cultural (Huizinga, 2008; 16-17).

Siguiendo a Huizinga en su razonamiento sobre la relación de la actividad lúdica y la creación de la cultura permite una aproximación a los escritores que analizaron la obra y que valoraron, algunos sólo la unidad de la obra; otros, ponderaron la diferencia de la escritura entre los dos autores de la comedia. El punto de vista de Huizinga permite ofrecer un nuevo aspecto de la coautoría y ofrecer otra interpretación a la manera en que se produjo una pieza cultural como *Amor es más laberinto*.

Para estudiar la coautoría desde el enfoque lúdico como creador de cultura de Huizinga, partiremos de las condiciones de la producción que permiten el reparto del trabajo que se da entre Sor Juana y Guevara, para lograr esta pieza teatral. Estas condiciones empiezan a partir de los preliminares: la definición del tema de la obra, la elección del mito, la estructuración de los personajes, y, finalmente, el reparto del trabajo. Todo esto bajo la limitante del tiempo para la elaboración y la representación.

En la primera jornada, Sor Juana escribe la parte de mayor contenido mitológico y de erudición; por lo tanto se puede concluir que es ella quien domina el tema y lo escribe. Además, en esa jornada se diseñan y perfilan los personajes de la obra: el héroe, las damas, tanto las princesas como las criadas, así como el habla del gracioso. Por este aspecto, aunado a que —como se ha consignado, en el segundo segmento— es a Sor Juana a quien le encargan la escritura de la comedia, por lo tanto se puede concluir que es ella quien dirige el proyecto.

Se tiene como información adicional, que el corto tiempo de que disponen para la entrega del trabajo, los obliga a dividir el trabajo. Podría explorarse la idea de si alguno de los autores era mejor que el otro, puesto que el resultado de esta división no fue equitativo. Sor Juana escribe la loa y dos jornadas —tres mil ciento cincuenta y cuatro versos— y Guevara sólo la segunda, la de los enredos. La primera jornada es la que lleva el mensaje político en la

que Teseo pronuncia su famoso discurso; por tanto, no es una ligereza suponer que ella elige la historia del mito.

Johan Huizinga establece de manera magistral que el juego precede a la cultura y de acuerdo con esta aseveración puede darse otra valoración al análisis de la coautoría de *Amor es más laberinto*.

El autor continúa:

Con toda seguridad podemos decir que la civilización humana no ha añadido ninguna característica esencial al concepto del juego. Los animales juegan, lo mismo que los hombres. Todos los rasgos fundamentales del juego se hallan presentes en el de los animales” (Huizinga, 2008; 11).

Así comienza su estudio sobre la cultura y el juego, en el que demuestra que ambos aspectos presentan una honda implicación. Esta premisa es la base fundamental de este análisis. El historiador holandés informa que jugando surge la invención del lenguaje, para implicar que el lenguaje que “[...] nombra... [...] levanta (eleva) a las cosas a los dominios del espíritu” (Huizinga, 2001; 16). Y para completar una explicación y esbozar una definición de cultura, expresa: “[...] el juego humano, en todas sus formas superiores, cuando significa o celebra algo, pertenece a la esfera de la fiesta o del culto, la esfera de lo sagrado” (22). Con lo anterior se desea imaginar la manera en que los dos autores novohispanos se pusieron de acuerdo: ¿cómo hacerlo si no es que cada quien midiese sus talentos y aportase lo que mejor sabía hacer?

Primero concertaron sobre el tema que escogerían para transmitir el mensaje, mismo que habría sido proporcionado consciente o inconscientemente por quienes ordenaron la obra. El acuerdo siguiente sería, a la manera que lo hacen los corredores en una carrera de relevos: empieza la carrera Sor Juana con la loa, en la que introduce al público en el objeto del festejo y, además, presenta a los asistentes a la representación, a través de esa loa Sor Juana deja

testimonio de quienes asistieron ese día a la representación. Después de la loa, sigue la primera jornada en la que Teseo pronuncia un discurso ante la autoridad más alta de la Colonia —quien acaba de llegar— expresando el deseo de los criollos de no seguir siendo discriminados por su nacimiento y el reclamo de contar con un gobierno más justo e incluyente. A continuación cede la estafeta a Guevara, y para relajar el ambiente que se generaría al escuchar el clamor de Teseo le pide escribir la parte de la entrada en el laberinto y los enredos del amor, que toda comedia debía incluir. Vuelve Sor Juana a tomar la estafeta para escribir la tercera jornada, es decir, la conclusión de la obra, en donde todo se arregla, los odios se disipan y las parejas son hechas para vivir felices y conformes el resto de sus vidas.

En el desarrollo del juego de la escritura de la comedia ocurren diversas situaciones. Guillermo Schmidhuber (1996) en su libro: *Sor Juana dramaturga. Sus comedias de “falda y empeño”* publicado por la Universidad de Puebla y el Instituto Mexiquense de Cultura, estudia a fondo la versificación de la loa y la de la comedia, así como la estructura dramática. Él se hace la siguiente pregunta en su investigación: ¿colaboraría Sor Juana en la segunda jornada? Para probar que sí lo hizo, enumera seis razones, en cada una de ellas estudia el texto y lo compara con otros escritos de Sor Juana. Encuentra en su análisis que algunos de los versos de la segunda jornada, son de Sor Juana. Esto hace pensar que uno de los dos jugadores tenía ventaja, o también, puede ser que la responsable de que el trabajo conserve la unidad, es ella. Esto se tenía como un supuesto, pero ahora se comprobará y conduce a la siguiente pregunta: ¿hubo reglas que no se respetaron? o ¡Sor Juana domina!

El texto de Schmidhuber, al que nos hemos referido, también tiene preocupación la unidad autoral, y el autor emite un juicio sobre el tema: “[...] a pesar de la doble autoría, la comedia posee unidad estructural, lingüística y temática, especialmente a base de un lenguaje

con bastante homogeneidad y eficacia dramática, y por la continuidad psicológica de personajes, sobre todo de las damas y de Atún” (Schmidhuber, 1996: 186).

Estas últimas dos líneas, en las que Schmidhuber se refiere a la continuidad psicológica de los personajes son contundentes y puede observarse el cuidado que tuvo Sor Juana para darles coherencia y uniformidad en la obra. Schmidhuber dice que lo logra, y para probarlo afirma, en primera instancia, que reconoce el estilo culterano de Sor Juana y muestra que hay un cambio en el lirismo de la jornada anterior, “[...] pero la entrada de Atún regresa el diálogo festivo similar al de la jornada primera” (Schmidhuber, 1996:182) con respecto a las primeras líneas de la 47-62 de la escena 1 de la segunda jornada.

En la escena 2 —de la misma jornada—, dice el mismo autor, “[...] la métrica cambia a romance á-e, sin que haya justificación dramática” (182) y afirma que esto es un cambio de pluma, en casi toda la escena 2, apoya este resultado en Salceda, quien a su vez “ha encontrado coincidencias entre algunos de estos versos con los *Villancicos de la Asunción de 1677*” (Schmidhuber, 1996; 183). Prosigue en su análisis: “A partir del verso 157 se percibe un cambio de tono nuevamente de culterano a popular...” Schmidhuber compara los versos en voz de Atún con los de Castaño, el personaje gracioso de *Los empeños de una casa*. Esta razón es la que ofrece para afirmar que los versos de la tercera escena de la segunda jornada son de Sor Juana.

“A partir del verso 329 [...] la jornada parece ser obra enteramente de Juan de Guevara por sus prolijas acotaciones y la carencia de cambios de parlamento de un personaje a otro en la mitad de un verso” (185). Sin embargo, hay una nueva intervención de Atún “en el verso 631 —hasta la línea 668—, es otra subescena que muestra el arte dramático de Sor Juana” (185).

En su investigación, Schmidhuber comprueba que la pluma de Sor Juana está presente en la segunda jornada para cuidar la entrada de algunos de los personajes y unificar la

estructura de la comedia. Esto último provee de evidencia suficiente para afirmar que los autores discutieron y decidieron. La mano de Sor Juana en la segunda jornada, hace inferir que ella tenía la mayor responsabilidad, también porque escribe dos terceras partes de la obra, y sobre todo eso, resuelve la disparidad de los diálogos de los personajes referidos, es decir, mantiene la unidad del trabajo.

Esos personajes son sustanciales a la comedia, en sus parlamentos utiliza el habla de los criados y es trascendente para la autora que estos caracteres no se distorsionen con la escritura de Guevara, que era más culterana. El personaje de Atún —el gracioso—, es un hilo conductor de la trama, es el que habla con Minos, el que lleva y trae los recados, es el que aconseja a Teseo y el que enamora a Laura, la criada de Fedra. Así al suponer que el habla de Atún inventada por Sor Juana en la primera jornada, deberá ser cuidada por ella en la segunda, no fue un supuesto descabellado.

A continuación, reproducimos un cuadro que se resume esta información, que es de la autoría del Dr. Schmidhuber, en que en el que se definen los versos atribuibles a Sor Juana, de la segunda jornada.

Versos de la segunda jornada de <i>Amor es más laberinto</i> adjudicados a Sor Juana		
Número de escena	Número de líneas	Personajes
Escena I	de la 47 a la 52	Atún y el Rey
Escena I	de la 67 hasta la 78	Atún
Escena III	de la 157 hasta la 328	Teseo, Atún, Laura, Cintia
Escena IX	de la 631 hasta la 668	Atún y Racimo
	Total 224 líneas	

Fuente: Guillermo Schmidhuber (1996); *Sor Juana dramaturga. Sus comedias de "faldas y empeño"*, (186).

Nota: El número de línea corresponde a la edición de Méndez Plancarte (Schmidhuber, 1996; 186).

El cuadro de arriba permite comprobar la actividad lúdica que se realizó al participar más de un autor en la producción de la cultura, es decir, la comedia teatral. El análisis de Schmidhuber penetra otras facetas de la obra que son importantes, no obstante, para los propósitos de este análisis, baste esto para darle validez a la tesis de Huizinga sobre la primacía del juego como elemento creador y de este modo explicar porqué es el componente que revela la relación de estos dos autores para escribir la comedia, dadas las restricciones tantas veces mencionadas.

3.2 El juego en la creación de la cultura

Hasta este punto puede observarse que la producción de la obra *Amor es más laberinto* ha sido el resultado de una manera de jugar armoniosamente entre dos autores para lograr la

meta: concluir a tiempo el trabajo encomendado. La siguiente acotación sobre “el gran teatro secular” ofrece una interpretación al recién descrito trabajo de Sor Juana y Guevara:

En la pléyade brillante que va de Shakespeare a Racine pasando por Calderón, el drama dominó el arte poético de la época. Uno tras otro compararon al mundo con un escenario donde cada uno juega su papel (Huizinga, 2001; 17).

Las líneas anteriores escritas por Huizinga resultan muy interesantes. Sobre todo si se las analiza en el entorno que vivía la gente de la Nueva España, que en el afán de hacer que la vida transcurriera al estilo de la España peninsular, se arraigaban las fiestas de los santos en el pueblo, las costumbres de las familias adineradas en la élite social, y se reproducían los festejos de entronización de reyes o de santos, de los onomásticos de los gobernantes; todo esto a través de las realizaciones teatrales como la que se lleva a cabo en el festejo de *Amor es más laberinto*. Así se construye el gran teatro en el que cada uno, gobernantes, elites, mestizos y esclavos juegan su papel.

Un juego de espejos entre la España peninsular y la Nueva España toma lugar con gran éxito en los años posteriores a la conquista, en los que se ordena el caos que quedó después de someter a los indígenas y despojarlos de sus tierras, así como de sus costumbres; de la destrucción de sus lugares sagrados. En el siglo XVII la ciudad Metropolitana de México era ya una perla cultural, refinada, parecida a una ciudad española; poseía una universidad y tenía la presencia de genios como Sor Juana y Sigüenza y Góngora. Algo diferente surgió en los nuevos territorios agregados a la corona española, y no era sólo la riqueza que se generaba, era la mezcla de razas que crecía y sumaba otras idiosincrasias a la del pueblo español. Los novohispanos se convertían en los americanos. La lucha por el poder y por el mando de gobierno cobraba adeptos en cada niño o niña que nacía en territorio americano, que aspiraban a vivir en circunstancias más justas.

La literatura que se producía, seguramente, daba testimonio de esta inquietud, sobre todo, reflejaba el sentimiento de frustración de los criollos, que se generaba cada vez que un hijo de padres españoles crecía y se educaba en el Nuevo Mundo y no podía aspirar a poseer un pedazo de tierra propio. Cuando se les limitaba el derecho a gobernar o de crear sus propias leyes. Este sentimiento, de alguna manera, era acallado por los privilegios económicos y de poder derramados sobre algunas de las familias criollas, quienes tenían acceso al reducido círculo de poder. Sin embargo, la población criolla iba en aumento así como la mestiza, la indígena y la negra.

En *Amor es más laberinto*, puede encontrarse ese sentimiento, que figurará posteriormente como una subjetividad americana — propia y diferenciada de la europea —, con rasgos y características tan particulares que luego se convertirán en el motor principal del grito de Dolores de 1810, un grito por la justicia que reclamaban los criollos para sí mismos al ser discriminados por su nacimiento, por haber nacido en tierras americanas, y porque no podían aspirar más que a la instrucción universitaria y a la cátedra. Los altos cargos en el gobierno en los que se tomaban las decisiones importantes, eran sólo para quienes llegaban de Ultramar.

En su tiempo Juan Ruiz de Alarcón (1581-1639), hijo de españoles, fue educado en la Nueva España, en la Real y Pontificia Universidad de México, en la que cursó la carrera de Leyes. Sus padres decidieron que continuara su educación en la Universidad de Salamanca, lo que era práctica usual de las familias españolas cuyos hijos habían nacido en la Nueva España. Los enviaban a España para continuar su educación y reducir con ello la discriminación y rechazo a que eran sujetos. Este fue el caso de Juan Ruiz de Alarcón cuyo nombre brilló en el Siglo de Oro y quién escribió su obra en España. Fue referente en el teatro, admirado por Corneille y Molière, dramaturgos franceses quienes tomaron sus temas y personajes para

hacer comedias francesas, y que en algún momento España lo reclamó como hijo nacional (Reyes, 1983: t XII: 343). Su historia fue una de las que vivieron los criollos en América.

Amor es más laberinto se escribe años después, y por supuesto el deseo de igualdad sólo se había acendrado. Sor Juana y Juan de Guevara lo llevan al escenario y utilizan el divertimento social de la comedia para entregar el mensaje. Es necesario reiterar: el teatro, que desempeñó un papel importante como un instrumento de comunicación para la evangelización, es ahora utilizado al comienzo de este nuevo periodo virreinal para informar al nuevo gobernante, el conde de Galve, la principal fuente de descontento en la Nueva España: la discriminación y el inequitativo reparto del poder, como se verá en la siguiente sección.

El papel que cada uno juega en el escenario de la vida se refleja en la comedia, recreando escenas paralelas en el imaginario de los criollos, lo que cada uno de ellos quiso haber dicho al gobernante. La cita siguiente de Huizinga abunda en este aspecto:

[...] la humanidad se crea constantemente su expresión de la existencia, un segundo mundo inventado, junto al mundo de la naturaleza. En el mito encontramos también una figuración de la existencia, sólo que más trabajada que la palabra aislada. Mediante el mito el hombre primitivo trata de explicar lo terreno y, mediante el, funde las cosas en lo divino (Huizinga, 2008; 16).

La selección del mito de Teseo, el laberinto y del hilo de Ariadna, para escribir el mensaje y recrear en el imaginario, una posibilidad de solución a la realidad existente, es ya en sí un mensaje, puesto que Teseo es el héroe sin mancha de la mitología griega, quien además es precursor de la democracia en Atenas. No es casual que el ganador de mil batallas –entre ellas la de vencerse a sí mismo– sea precisamente el protagonista de esta comedia.

La historia de Teseo, héroe fundacional, libertador de pueblos, quien mató a las bestias que los acosaban, así como a personajes siniestros, quienes se regodeaban en hacer sufrir a sus

semejantes, esa es la historia que escogen para decirle al virrey, lo que puede y debe hacer para gobernar. Es el espejo que Sor Juana pone delante del recién llegado, para que mire en él, el modelo de gobernante que la Nueva España necesita: “Teseo constitutes therefore a model to be imitated by the Count of Galve, a *speculum principis*” (Luciani, 2004; 66).

Huizinga sostiene que los mitos crean historias alternas para poner la realidad en otro plano, el inventado. Esto lo hace Sor Juana al crear ese plano alterno en el que perfila la solución: eliminar la discriminación y tratar a todos como seres humanos:

pues siendo todos los hombres
iguales, no hubiera medio
que pudiera introducir
la desigualdad que vemos,
como entre rey y vasallo,
como entre noble y plebeyo (vv 481-486: primera jornada: 224-225).

El mundo alterno creado por Sor Juana y Juan de Guevara en el juego teatral, con los actores hablando por aquellos que están sentados delante del escenario, que permanecen callados, es un verdadero clamor de cambio hacia una sociedad incluyente, que considere a la población criolla, como parte de la sociedad novohispana que ha crecido, se ha educado y ha madurado, para gobernar la tierra en la que ha nacido. Pero también está el *Ius Natura*, precepto de la época acuñado cien años antes por los estudiosos del derecho en la Universidad de Salamanca, como Francisco de Vitoria, Francisco Suárez y Bartolomé de las Casas, quienes en su momento defendieron los derechos de los indios de América.

Esta alteración de la realidad del juego / teatro, permite a los autores producir esta pieza de cultura en la que se exponen los reclamos de los grupos que peleaban al estar sojuzgados, explotados y pobres, los unos; y los otros, estar sometidos al poder de quienes no conocían los

problemas de la región y que sólo llegaban a estas tierras para colmar las arcas del rey y las suyas propias, en un esquema de estado patrimonialista español, en el que la discriminación por haber nacido en la Nueva España era una de sus estrategias de dominación (Rama, 1998, *passim*). Quienes arribaban a la Nueva España o al Perú como virreyes, ya habían pagado su cuota en la península, de modo que ansiaban recuperar lo que habían pagado por el cargo. Este sistema de gobierno operó durante trescientos años (México a través de los siglos, 1980: t II: cap. XIV).

Es patente la armonía de la cultura y el juego que se ve representada en la producción literaria de Sor Juana,¹² tal como Huizinga (2008) lo trata en su libro *Homo ludens*. Sor Juana y Guevara juegan, discuten, intercambian información, para finalmente producir un mensaje que llegue a los oídos cultos y a los no tan cultos; un mensaje de renovación para gobernar una tierra en donde las desigualdades operan en contra del progreso y bienestar del grueso de la población, y la manera de cumplir con este cometido es mediante la recreación del juego en la obra de teatro, para comunicar una serie de mensajes que de otra forma serían censurados. Comunican, a su vez, para transformar.

¹² Mario Vargas Llosa en la introducción que escribe a la obra *Cuentos completos* de Julio Cortázar dice: “Probablemente ningún otro escritor dio al juego la dignidad literaria que Cortázar ni hizo del juego un instrumento de creación y exploración artística tan dúctil y provechoso. [...] que la más ambiciosa de sus novelas llevara como título *Rayuela*, un juego de niños.

Como la novela, como el teatro, el juego es una forma de ficción, un orden artificial impuesto sobre el mundo, una representación de algo ilusorio, que reemplaza a la vida. Sirve al hombre para distraerse, olvidarse de la verdadera realidad y de sí mismo, viviendo, mientras dura aquella sustitución, una vida aparte, de reglas estrictas, creadas por él. Distracción, divertimento, fabulación, el juego es también un recurso mágico para conjurar el miedo atávico del ser humano a la anarquía secreta del mundo, al enigma de su origen, condición y destino. Johan Huizinga, en su célebre *Homo ludens*, sostuvo que el juego es la columna vertebral de la civilización y que la sociedad evolucionó hasta la modernidad lúdicamente, construyendo sus instituciones, sistemas, prácticas y credos, a partir de esas formas elementales de la ceremonia y el rito que son los juegos infantiles” (*Cuentos completos*, 1994: 15).

Conclusión

La coautoría, es una de las preocupaciones de esta sección y como vimos a través del enfoque del juego como facilitador de la cultura se explicó cómo dos autores novohispanos se pusieron de acuerdo para llevar a cabo una encomienda conjunta: la producción de una comedia teatral, en un tiempo reducido. Sin embargo, los autores no son del mismo peso artístico: Sor Juana Inés de la Cruz, conocida por más de diez años de producción literaria y a punto de publicar un libro en España, y Juan de Guevara, un talento de la época.

El libro *Homo ludens* de Johan Huizinga, en el que explica el juego como elemento para la producción de la cultura, ha sido esencial en esta parte del análisis y un punto de vista experto, para explicar los acuerdos que tuvieron los autores para llevar a buen término el trabajo artístico literario.

Por otra parte, la exposición brindada por el Dr. Schmidhuber en su investigación de la obra *Amor es más laberinto* apoya la suposición de que Sor Juana fue una jugadora sobresaliente y rigurosa, pues no sólo escribe la mayor parte de la obra, sino que revisa el trabajo de Guevara e introduce más de doscientos versos en la jornada que él escribe, cuidando la fidelidad del habla popular de los criados, especialmente la del gracioso Atún.

Lo anterior habilitó la conclusión que el acto del juego y la competición hace que la producción de la comedia tenga la hechura deseada, en el tiempo breve del que disponían, para llegar a buen término y que los oídos de los asistentes escuchen el mensaje.

Bibliografía

- Alatorre, Antonio (2004). Reseña de la obra Elegir al enemigo de Agustín de Salazar y Torres. *Nueva Revista de Filología Hispánica*; ene-junio, año/vol. LII, número 001. México: El Colegio de México.
- Huizinga, Johan (2008). *Homo ludens*, trad. Eugenio Imaz, Madrid: Editorial Alianza / Emecé. 7ª reimpresión.
- Lope de Vega (1609). *Arte nuevo de hacer comedias*. Biblioteca Virtual Cervantes. http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/00367397533592395332268/ind_ex.htm Consultado 14 de abril, 2012 :11:46 am.
- Luciani, Frederic (2004). *Literary Self- Fashioning in Sor Juana Inés de la Cruz*. Bucknell Lewisburg, P.A: University Press.
- Paz, Octavio (1984). *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. México: FCE.
- Peña Núñez, Beatriz Carolina (2004). Amor es más laberinto: un ejemplo teatral de la dualidad barroca. *Sapiens*, junio, año/vol.5, número extraordinario, pp.9-35. Universidad Pedagógica Experimental Libertador: Caracas, Venezuela. <http://redalyc.uaemex.mx/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=41059902> 24 ene 4:30 pm.
- Riva Palacio, Vicente, (1980). *México a través de los siglos*, México: Editorial Cumbre. 16ª.edición.
- Schmidhuber, Guillermo (1996). *Sor Juana dramaturga. Sus comedias de "falda y empeño"*. México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- Vargas Llosa, Mario (1994). Prólogo. En Julio Cortázar, *Cuentos completos*, México: Alfaguara (15).

4. LA ACTUALIZACIÓN DEL MITO

Las comedias mitológicas estaban basadas en historias de la Grecia Antigua y eran el prototipo ideal para la enseñanza, pues creaban modelos *ad-hoc* para la materia que se deseaba exponer. La actualización del mito que Sor Juana hace de Teseo y el laberinto de Creta, es seleccionada como la ideal para el mensaje que esa tarde/noche debían entregar.

Sor Juana y Guevara habilitan esa trama, para dejar claro el mensaje de los criollos y, en general, del pueblo de la Nueva España, que también lo formaban los mestizos, los indígenas y los negros. Ese pueblo en formación, que deseaba un gobierno que les asegurara un trato justo, y les hiciera partícipes de las decisiones fundamentales de la comunidad, así como ellos pagaban puntuales, los altos impuestos.

4.1 La historia del mito

La obra —como se ha mencionado— toma el mito de Teseo, el laberinto, el Minotauro y el hilo de Ariadna. Es un mito fundacional que se basa en la historia de la vida de

Teseo. A continuación se escribe el relato para explicar por qué Sor Juana escoge este arquetipo del héroe para el personaje principal de su obra.

El nacimiento de Teseo, según Robert Graves (1985, vol. I: 367), ocurrió cuando Egeo volvía de consultar el oráculo de Delfos que “[...] le advirtió que no debía abrir la boca de su repleto odre de vino hasta que llegara hasta el punto más alto de Atenas si no quería morir de pena un día, [...]” Egeo no entendió el mensaje y en el camino a Atenas, hizo un alto en Corinto, allí visitó el puerto de Trecén donde vivía su amigo Piteo, padre de Etra. La joven había sido prometida en matrimonio, pero a su novio lo habían mandado a la guerra. Piteo, preocupado por la virginidad de su hija, embriagó a Egeo e hizo que durmiera con ella, en Trecén¹³. Egeo siguió su camino, pero antes de salir de la localidad le dijo a Etra que si naciera un hijo, deberá permanecer en Trecén y cuando fuera capaz de mover la roca, debajo de la cual dejará su espada y sus sandalias, deberá portar el arma y calzar las sandalias y partir hacia Atenas.

Cuando Teseo cumplió dieciséis años, su madre lo llevó a la roca, el joven con gran facilidad la movió, calzó las sandalias, y entonces inició su viaje a Atenas, en donde gobernaba su padre, quien había casado con Medea. El encuentro de Teseo con su padre se dio en medio de una fiesta. Egeo reconoce la espada que portaba Teseo y aunque Medea había preparado todo para que Teseo en la fiesta bebiera un vino envenenado, Egeo lo reconoció y le impidió que tomara el vino. Teseo, reconocido y aceptado por su padre, se convirtió en el sucesor al trono de Atenas.

En el mito está escrito que Teseo es uno de los jóvenes que serán sacrificados al Minotauro, quien vive en el laberinto de Creta y, como alimento recibe el sacrificio que cada

¹³ La leyenda cuenta que esa noche también la poseyó Poseidón, por lo tanto Teseo creció sabiendo que era hijo de un dios.

nueve años se hacía de siete jóvenes y siete doncellas atenienses para satisfacer la venganza de Minos, rey de Creta. El sacrificio se llevaba a cabo al final del Gran Año, y los jóvenes que entraban al laberinto, la casa de Asterión —nombre del Minotauro— no salían jamás.

Ariadna, hija de Minos, al ver a Teseo se enamora de él y ofrece ayudarlo a salir del laberinto después de matar al Minotauro, si se casa con ella. Teseo aceptó y Ariadna le obsequia el ovillo del hilo mágico que Dédalo le había regalado para salir. Teseo mata al Minotauro, sale del laberinto y el mito dice, que se lleva a Ariadna a la isla de Naxos, en dónde la abandona, dormida en la playa.

4.2 El discurso de Sor Juana/ Teseo

Como se ha señalado, es Sor Juana quien decide basar la comedia en un mito, seguramente porque era la moda en España, en donde las peripecias e intrigas de la corte, que daban el material literario a las comedias, más que graciosas o de enredos, se habían vuelto intrigas de poder y de crítica al rey. Ya no eran los insumos para producir literatura para hacer reír, o para dar ejemplos de comportamiento. La corte de Carlos II era receptáculo de habladurías que se tornaron contra el rey por su ineptitud para gobernar, y las burlas del pueblo al llamarlo *El Hechizado*. Ante esta realidad, los mitos griegos proporcionaron el tejido literario para imaginar situaciones graciosas en las comedias nuevas del teatro barroco.

Por otra parte, esta comedia, según anota Thomas Austin O'Connor, representa un homenaje a Agustín de Salazar y Torres, quien escribió *Elegir al enemigo* y de la que Sor Juana y Guevara, toman la estructura para repetirla en *Amor es más laberinto*. En su ensayo, O'Connor compara las dos comedias y concluye que las dos, tienen el mismo número de personajes; constan de tres jornadas cada una, y las dos se desarrollan en la isla de Creta,

amén de otras semejanzas. Antonio Alatorre en su *Reseña de Elegir al enemigo* anota: “Observa O’Connor la semejanza estructural que hay entre *Elegir al enemigo* y *Amor es más laberinto*. Se puede añadir que *Elegir al enemigo* es mucho mas ‘teatral’, y que Sor Juana escribió *Amor es más laberinto* con prisas, al grado de necesitar un colaborador” (2004: xxii-xxiii).

Sor Juana toma el mito de Teseo y el Minotauro y lo actualiza destacando la personalidad de Teseo. El arquetipo del héroe lo diseña en base a lo que dice Gracián, quien fue el máximo exponente del conceptismo en el Siglo de Oro, de su obra *Arte de ingenio, tratado de la agudeza*, Sergio Fernández (1996) dice: “[...] ilumina la producción literaria de la época y establece toda una preceptiva barroca”, y agrega acerca del héroe: “El héroe es el esquema de un ideal; la representación y aprehensión literarias de una energía humana —o clima cultural— que flota en la España de los últimos Austrias” (203).

Explicando a Gracián, Fernández agrega que el “héroe” es la cualidad máxima del hombre en la Antigüedad clásica, el hombre de excepción, el mejor. Otra de las cualidades, sigue diciendo, es el “discreto” y lo define interpretando a Gracián de este modo: “El discreto —que es el héroe encarnado— tendrá despejo, bizarría en las acciones; será galante, lo cual supone magnanimidad. Seres son éstos que convierten la venganza en impensada generosidad” (Fernández, 1996: 208).

Sor Juana caracteriza a Teseo reuniendo en él las cualidades del héroe y las del discreto. Teseo es el hombre que se forjó a sí mismo; sus méritos en la vida son su valor y su destreza; el personaje que nació de un rey pero no conoció a su padre, hasta que ya es un hombre, es este héroe prístino quien pronunciará el discurso que entregará el mensaje de la comedia.

Teseo reúne en su estampa la inteligencia del héroe y la magnanimidad del discreto, atributos que Sor Juana pone delante del virrey, el conde de Galve, quien recién llega a la Nueva España, para que sea ése el espejo en el que deberá reflejarse. Y también añade de modo sutil una petición de los criollos para compartir el poder: “porque como nació el hombre / naturalmente propenso/ a mandar, sólo forzado / se reduce a estar sujeto” (OC, 1994; vv 495-496: 225), así lo dice en el discurso de Teseo cuando se pregunta por qué, si tan **iguales** nacieron, sólo la **fuerza** los reduce a estar sujetos.

Fedra y Ariadna, los personajes femeninos de la comedia de Sor Juana, son tomados de la mitología; no obstante, las cubre de diferentes halos para sus propósitos en la comedia: Ariadna inteligente y calculadora y Fedra muy femenina y coqueta, ambas son transgresoras y atrevidas.

El mito original sólo menciona a Baco, el príncipe con el que se casa finalmente Ariadna después de que Teseo la abandona en la isla de Naxos. Pero en *Amor es más laberinto*, Teseo casa con Fedra, y Baco con Ariadna, porque en las comedias nuevas del Siglo de Oro, las mujeres podían ser transgresoras, siempre y cuando la obra terminara en matrimonio. Así, las mujeres audaces, las hijas de Minos, que negocian la unión matrimonial, expresan pensamientos del discurso feminista actual, y con ironía, censuran a los hombres que agobian a las damas con adulaciones innecesarias, como lo dice Fedra:

No diré yo de Lidoro
eso, pues sus tiernas ansias
tanto más me desobligan,
cuanto obligarme más tratan.
Y tengo en esto razón
pues demás de ser cansadas
finezas que hace el abuso
deberlas sin aceptarlas,
con tan grande improporción
como querer que en las damas

sea preciso el deberlas
y voluntario el pagarlas, (vv 165-176: primera jornada)

Cintia, la criada de Ariadna, también tiende a corregir las costumbres de los hombres en el cortejo amoroso que precede al matrimonio en el siguiente parlamento:

y no como algunos necios,
cuya adoración cansada
sólo piensa que a una sirve
con lo que a todas agravia (vv 21-24 primera jornada).

Y el decoro de los caballeros, —aunque dual—, el trato fino se impone en este parlamento de Teseo:

que muy bien puede un amante
que en esta duda zozobra
ser fino con la que quiere,
sin ser grosero con otra (vv 547-540: tercera jornada).

Estos son algunos de los diálogos que Sor Juana pone en boca de sus personajes como para crear arquetipos o modelos nuevos, para la época, de lo que debe ser un caballero y su comportamiento con las damas. Este es un elemento de originalidad en la actualización del mito de Teseo.

Debe advertirse, que en el mito original, Teseo no habla con Minos, al menos en las versiones hasta ahora encontradas, excepto un intercambio breve y sin importancia que menciona Robert Graves en una de las versiones que maneja en su libro; sin embargo, Sor Juana hace del discurso que Teseo pronuncia ante Minos, el motivo esencial de la obra, el *punto áureo* de la comedia, el momento en que entrega el mensaje y en esto están de acuerdo los críticos literarios, entre otros, José María Vigil, Octavio Paz, Beatriz Carolina Peña Núñez.

En esa pieza literaria Sor Juana encuentra el medio para pronunciar el discurso de los criollos y, demostrar que en la Nueva España ya se manejaban los instrumentos retóricos de la

nueva ciencia, los nuevos conocimientos de la política; le comunica al nuevo virrey que los atributos del gobierno en esta parte del mundo deben ser la tolerancia para la convivencia, la magnanimidad de la autoridad y la justicia del político; y no una áspera imitación de las formas de gobierno españolas.

Siguiendo con el mito y su actualización, el laberinto —la casa del Minotauro—, que da el nombre a la obra, presenta un significado diferente al tradicional simbolismo que se confiere al mito: el hombre mata a la bestia, esto es, la razón acaba con la ignorancia. En la comedia, el laberinto sirve para designar los enredos del amor. El amor causa mayores extravíos y desencuentros, que el laberinto de Creta.

4.3 El entorno desde el cual se pronuncia el discurso

Sor Juana es convocada a escribir una obra de teatro para el festejo del cumpleaños del virrey y que ésta será: *Amor es más laberinto*; lo hace por encargo y debido a la a premura del tiempo, le pide a fray Juan de Guevara que la asista, para poder terminar el trabajo en el tiempo estipulado, pues la fiesta será el 11 de enero de 1689. Esto sucede así porque el escritor a quien se había designado el trabajo, murió al llegar a México (Salceda, 1954).

El hecho de que escribe por “encargo” la obra, como todo lo escrito anteriormente —ella lo expresa en la Respuesta a Sor Filotea de la Cruz—, permite fundamentar que el tema y los mensajes de la obra, venían de parte de quienes pagaban el trabajo. La libertad del estilo y las dimensiones literarias de la obra serían responsabilidad del autor. Es decir, quien ordenaba la obra decidía el mensaje; el cómo decirlo sería asunto de Sor Juana y Guevara.

Por otra parte y como es sabido, quienes financiaban la corte del virrey eran los criollos —los hijos de españoles que nacieron en el Nuevo Mundo— quienes después de tantos años, se habían establecido en la Nueva España, y la probabilidad de su regreso a la

Península era nula. Sus fortunas y riquezas las obtenían de sus actividades productivas en la Colonia. Eran ellos quienes se encontraban inconformes al ver que sólo podían tener acceso a la universidad y a la cátedra, el comercio o la agricultura. No podían penetrar el círculo de hombres que decidían los destinos de este Nuevo Mundo.

Ese sentimiento se volvía más profundo al saber que, el conde de Galve, quien aparte de su juventud carecía de experiencia militar, diplomática y política. En España se encargaba de las producciones teatrales de la corte de Carlos II, y venía a gobernar una tierra tan distante que estaba en efervescencia social debido a las condiciones de discriminación y sojuzgamiento de la población, situación generada a lo largo de casi doscientos años de dominación y mestizaje.

La Nueva España pasaba por un periodo de inquietud social provocado por una suerte de sucesos que venían haciendo crisis. Dos años atrás el virrey conde de Paredes, había presentado su renuncia ante el rey, argumentando la imposibilidad de resolver tantos problemas de la Colonia y, el agotamiento de su salud. Por entonces delega el mando al capitán Melchor Portocarrero y Lasso de la Vega, conde de Monclova, quien años antes había fundado el presidio del mismo nombre, en las inmediaciones de lo que hoy es Coahuila, por orden del virrey conde de Paredes (Riva Palacio, 1980; t II: 628).

A lo anterior, se le sumaron los levantamientos sociales de los negros en Veracruz y de los indígenas en Oaxaca y en Chihuahua; el descontento de los mestizos y de los criollos, quienes no encontraban un lugar social en el cual instalarse. La piratería en el Golfo de México, también constituía un problema cuyas dimensiones llegaban al paroxismo, con un alto costo para la corona, por los saqueos de los cargamentos que iban a Europa. La Armada de Barlovento, fue creada especialmente para defender el amago de los piratas ingleses que atacaban por el Golfo, pero resultaba muy costoso mantenerla. (Riva Palacio, 1980; t II: 630).

Otro punto de belicosidad fue el constante deseo de los franceses de extender su territorio en América y de intervenir sobre los límites de las tierras españolas en el norte, cerca de Panzacola en la Florida, territorio muy lejano del centro de la Nueva España —la ciudad de México— en donde radicaban los poderes políticos.

Por todo lo anterior, la designación de este joven virrey no fue del agrado de los habitantes de la Colonia, quienes lo consideraban inexperto para atender con eficiencia estas situaciones. Dodge y Hendricks, investigadores estadounidenses, lo analizan de la siguiente forma:

Aunque las virreinaturas y las embajadas tradicionalmente se reservaban a la aristocracia, la falta de experiencia militar y diplomática de Gaspar (*conde de Galve*) sin mencionar su juventud, no lo convertían en el mejor de los candidatos. Además, ni siquiera existe documentación alguna de su empeño en adquirir el cargo [...] (Dodge y Hendricks, 1993: 27).

Esta información que proporcionan estos investigadores permite concluir el entorno político de la época y establecer el lugar, desde el cual se podrá emitir el discurso y que dará la directriz para ordenar el mensaje de la obra de teatro. A lo anteriormente expuesto hay que agregar, que la situación de España en ese momento era crítica, pues a la muerte de Felipe IV en 1665, la joven reina Mariana de Austria, quien tenía sólo treinta y un años de edad, quedaba al frente como regente de su hijo Carlos II (Riva Palacio, 1980: 631), Ella confió la dirección del reino a su confesor Nithard, y luego a su favorito, Fernando de Valenzuela a quien apodaban el *Duende*. Todo ello, mientras que su hijo Carlos II cumplía la edad para ejercer el poder. España estaba entonces bajo una dirección errática, y la dependencia política de la Nueva España hacía que esa inestabilidad repercutiera en las colonias de América.

4.4 Análisis del discurso de Sor Juana / Teseo

En la tercera sección de esta tesis (página 70), en la que se analiza la coautoría, quedó establecido, cómo el mito es una figuración de la realidad, una realidad alterna creada por el hombre. Lo explica el historiador y pensador holandés Johan Huizinga: “En el mito encontramos también una figuración de la existencia, sólo que más trabajada que la palabra aislada. Mediante el mito el hombre primitivo trata de explicar lo terreno y, mediante él, funde las cosas en lo divino” (Huizinga, 2008; 16).

Sor Juana necesitaba la figura de un héroe para poder dirigir su discurso a la autoridad más alta de la Colonia, por ello, debía ser no sólo héroe, sino también un igual. Entonces caracteriza al personaje principal de la comedia, Teseo, quien es en el mito un hombre joven, valiente, decidido a dar la vida por los jóvenes atenienses. También es el hijo de Egeo y es quien será el rey de Atenas al morir su padre, por lo tanto, es digno de dirigirse como igual, al rey Minos. De esta manera, se elige el mito y al actualizarlo, es decir, al reescribirlo para la comedia, introduce el largo parlamento en el que Teseo se dirige al rey y cuenta la larga historia de sus aventuras vividas.

El discurso lo pronuncia Teseo en la primera jornada de la obra. Habla ante Minos, el rey de la isla de Creta, le dice lo que ha hecho en su vida, para que vea por que la defiende; para decirle quién es el que morirá dentro del laberinto. En esta situación está Teseo y trece jóvenes más, a quienes en un giro de la suerte, les tocó cumplir con el pago de la deuda que Atenas había contraído con Minos, por la muerte de su hijo Androgeo en los juegos olímpicos (Plutarco, 1921: *passim*).

Sor Juana era erudita en las artes de la retórica y sabía perfectamente cómo articular un discurso y las partes de las que constaba, ella lo prueba en la estructuración de la *Respuesta a*

Sor Filotea. En esa carta, Sor Juana lleva a cabo un discurso bien argumentado, para responder a las acusaciones del Obispo Fernández de Santa Cruz que “[...] la conminaba a emplear la admirable agudeza de su entendimiento a ‘penetrar en lo que pasa en el Cielo’ y a deponer su interés por ‘las rateras noticias de la tierra’” (Buxó, 2006; 63). A continuación se reproduce un fragmento para dar idea de sus habilidades retóricas:

Y, a la verdad, yo nunca he escrito sino violentada y forzada y sólo por dar gusto a otros; no sólo sin complacencia, sino con positiva repugnancia, porque nunca he juzgado de mí que tenga el caudal de letras e ingenio que pide la obligación de quien escribe; y así, es la ordinaria respuesta a los que me instan, y más si es asunto sagrado: ¿Qué entendimiento tengo yo, qué estudio, qué materiales, ni qué noticias para eso, sino cuatro bachillerías superficiales? Dejen eso para quien lo entienda, que yo no quiero ruido con el Santo Oficio, que soy ignorante y tiemblo de decir alguna proposición malsonante o torcer la genuina inteligencia de algún lugar. Yo no estudio para escribir, ni menos para enseñar (que fuera en mí desmedida soberbia), sino sólo por ver si con estudiar ignoro menos. Así lo respondo y así lo siento. (Sor Juana, 1994, OC, t IV; 646).

El mito de Teseo, el arquetipo del héroe, lo elige Sor Juana. Es Teseo quien reúne en su historia los elementos fundamentales para dar sentido a su mensaje, porque tan importante es quien emite el discurso, como a quien va dirigido. Teseo es el héroe prístino, libertador de pueblos y, como se ha mencionado, instaurador de la democracia en Atenas y es hijo del rey Egeo. Reúne las características fundamentales para hablar ante la audiencia que asistirá a la representación. Sor Juana se prepara para exponer, ante la más alta autoridad, el resultado de sus cavilaciones sobre el poder y la libertad del ser humano.

M. M. Bajtín (2005) en el apartado que dedica al autor y al personaje en la actividad estética, describe la actitud del autor hacia el héroe:

[...] cada momento de una obra se nos presenta como una reacción del autor... [...] el autor es el que da tono a todo detalle de su personaje, a cualquier rasgo suyo, a sus pensamientos, sentimientos, igual que en la vida real evaluamos cualquier manifestación de las personas que nos rodean; [...] [(Bajtín, 2005: 13).

Bajtín considera que el autor extrapositiona rasgos típicos de su actitud hacia el personaje, en el libro menciona las tres posibilidades más comunes que el autor puede tener: “1) el personaje se apropia del autor, caso en que el personaje tiene tal visión de la vida que el autor no puede dejar de ver a través de los ojos del personaje; 2) el autor se posesiona de su personaje: el autor introduce en el personaje rasgos volitivos y momentos conclusivos, la actitud del autor frente al personaje llega a ser la actitud del personaje hacia sí mismo; y, 3) el personaje es su propio autor, comprende su propia vida estéticamente hablando y está representando cierto papel. El héroe es autosuficiente y concluido de una manera total” (Bajtín, 2005: 15)

La tercera posibilidad es la que caracteriza al personaje de Sor Juana. Ella escoge a Teseo, héroe primigenio, sin reproche, que se forja a sí mismo, y su valor en la vida es aquel que ha buscado por él mismo, no por los títulos heredados.

Esta figura de Teseo, quien no conoció a su padre y se forja a sí mismo, es la propia Sor Juana, quien esa tarde quiere hablar a través de Teseo, defender el valor de la educación y de la experiencia, el valor de ser dueño de sus merecimientos, de los que se enorgullece por haberlos logrado sin la ayuda de nadie, más que de sus maestros¹⁴.

Luego de que Teseo encuentra a su padre y se convierte en príncipe, es un personaje completo porque ha tenido grandes experiencias en la vida y se enorgullece de ello. Argumenta que no le debe a nadie y que los títulos heredados sólo se los debe a su padre, haciendo un paralelismo con los criollos en la Nueva España. Esos títulos estaban destinados sólo para los nacidos en la península. A los criollos los discriminaban por su nacimiento en tierras americanas.

¹⁴ Esto lo dice en el caso de Teseo, pues entre sus maestros estaba Hércules. En su caso escribe en la *Respuesta*, “[...] que no ha tenido por maestro más que el silencio de un libro”.

Teseo lo expresa con énfasis y orgullo, y en su defensa, al enfrentar el temor de perder la vida. Este héroe, así construido por Sor Juana, es el único que puede sostener el espejo para que el nuevo virrey se refleje en él¹⁵ y gobierne con justicia y sabiduría como Jano (quien es mencionado en la loa), lo que debe ser incluyendo a los nacidos en la Nueva España en el ejercicio del poder. Esta selección fue la apropiada para que exprese la petición de los criollos al gobernante que llegaba: Teseo es el príncipe que valora los hechos, y considera que todos los hombres son iguales y es quien encarna el hecho de que las diferencias no se crean por el lugar del nacimiento.

Para entender mejor el significado del discurso de Teseo, hay que analizar su estructura. El discurso está escrito en doscientos setenta y cuatro versos en silva, con estilo libre. Fue reproducido en su tiempo como una pieza aparte, en la imprenta de la calle Carreteras, en Córdoba, España, bajo el título de *Relación famosa*. La versión traducida y utilizada para el análisis de la obra fue preparada por Alberto G. Salceda y está contenida en las *Obras Completas* (1994) de Sor Juana, tomo IV, basada en los textos tempranos de *Amor es más laberinto*. Enseguida se presenta su análisis.

4.4.1 El exordio

TESEO:

Atiende para que sepas,
en dos acciones contrarias
en lo vario de una suerte,
lo que pierdo y lo que ganas (vv 419-422; 223).

¹⁵ Frederic Luciani dice: “[...] Sor Juana creates a series of mythological models —each a *speculum principis*, a “mirror of the prince”— whose function is to reflect an image that the viceroy will find both flattering and instructive (much as Calderón’s court spectacles devised mythological alter egos for the kings of Spain)”. (2008: 52).

Teseo llama la atención de quien lo debe escuchar, de quien quiere que lo escuche: Minos. Es la preparación para empezar la comunicación. En ella establece con honestidad su posición, que no es la mejor en ese momento.

¡Generoso Rey de Creta,
a cuyos gloriosos hechos
sirven de cortos archivos
las bibliotecas del tiempo;
glorioso Legislador,
cuyo acertado gobierno,
como da leyes al orbe,
dará al Abismo preceptos,
porque podrá tu justicia,
valor, rectitud y celo,
introducir la concordia
en el mismo desconcierto;
cuyas veneradas leyes
tendrán padrón tan eterno
que estén en su ejecución
reinando después de muerto! (vv 423-443; 223).

Teseo / Sor Juana tiene claro que si quiere persuadir, debe ser modesto y humilde para abrir los oídos del rey e implorar la misericordia de quien lo escucha. Modula su voz para que el rey atienda a lo que tiene que decir y ordena el discurso para que llegue directo al rey. Lo colma de elogios para aguzar su oído y suavizar su corazón. Sigue su perorata mencionando las virtudes del rey, destacando precisamente los aspectos a los que él quiere llegar como son: su cultura y su justicia. Exalta la figura de Minos de manera tal que las bibliotecas del tiempo guardarán los archivos de sus hechos, y como legislador ¡reinará después de muerto!

4.4.2 La exposición

Al hablar Teseo de él mismo lo hace con humildad, pues no quiere sobreponer sus hechos de vida, sobre los de quien es el rey. La oportunidad de estar frente al rey, la ha ganado porque es el príncipe heredero del trono de Atenas. Sin embargo, el sentimiento de venganza

del rey, por la muerte de su hijo Androgeo, es tan fuerte, que no aminora con el saber que matará al héroe Teseo. No puede perdonar la vida de aquel que clama por ella. Minos no es un rey magnánimo. Por eso Teseo fundamenta su argumentación en los hechos reales y no en los heredados, esto es, su humildad la argumentará en las siguientes líneas:

Yo (aunque ya sabes quién soy)
referir de nuevo quiero
mi nombre, por si el olvido
le sepulta, que es muy cierto
que nadie conoce al que
ve en baja fortuna puesto.
Yo, pues, el Príncipe soy,
que de Atenas heredero,
antes pago sus pensiones
que gozo de sus imperios.
Poco te he dicho en decir
que soy príncipe, pues pienso
que es más que decir monarca
decirte que soy Teseo (vv 444- 456; 224).

La teoría de las formaciones imaginarias de Pêcheux (1978) da cuenta de las condiciones de producción y de recepción del discurso, es decir, la colocación de los actores y el objeto del discurso. En la obra de Sor Juana se presupone una formación social: son dos iguales frente a frente: rey y futuro rey, por lo tanto pueden hablar entre ellos, por tal motivo Minos acepta escuchar a Teseo puesto que su rango no se ve afectado, no se trata de un plebeyo. Antes que ser hombre Teseo es príncipe, por ello está hablando ante el rey: es un príncipe y es un igual al rey, es el presupuesto en el que basa su alocución, aunque luego argumente que el ser príncipe, en nada, o en poco, le ha beneficiado en su vida. Sin embargo para Teseo, el ser príncipe —y esto forma parte de su razonamiento— de muy poco le ha servido en la vida, para su formación como hombre; hasta ahora, él dice, ha pagado como cualquier otro mortal los impuestos que le fija Atenas (ver el fragmento del poema que se cita arriba).

Sor Juana es quien habla a través de Teseo, puede hacerlo porque como dice Luciani (2004), era la poeta “no oficial” de la corte, y “asesora de príncipes” (2005; 51). No cabe duda, que gozó del apoyo de personajes de gran poder, a ello obedece que Sor Juana haya podido llegar al lugar desde donde puede emitir su discurso, aunque ella misma haya sido en su época tres veces subalterna¹⁶ —mujer, monja y criolla— según la clasificación de Spivak (1985). La ocasión se ha dado y ella la aprovecha para hablar a través de Teseo.

Su posición y fama, dentro y fuera de la Nueva España, le otorgaban la autoridad para hablar así a los dos virreyes que estaban entre el público, aquí se debe volver a mencionar que el trabajo de la escritura de la comedia fue por encargo¹⁷ y es importante conservarlo en mente, porque ella estaba transmitiendo lo que le habían pedido; sin embargo, ella eligió al personaje, puso el tono y seleccionó las palabras.

Teseo cree firmemente en que ser un hombre común es un mérito mayor que ser monarca. Ser un simple mortal, le ha sido más difícil que ser un rey; él ha pasado por ambos caminos y habla con la voz de la experiencia:

Y con razón, pues haber
nacido príncipe excelso,
se lo deberá a la sangre
y no a mis merecimientos: (vv 457-460; 224)

¹⁶ Homi Bhabha define un concepto semejante, al que no llama subalterno, sino ‘un tercer espacio’, que se genera cuando dos culturas —una de ellas dominante— se entrelazan, allí se genera un espacio entre las dos, espacio híbrido con características de ambas culturas pero diferente, un espacio indefinido, generado en un intersticio. A continuación cito de su libro *El lugar de la cultura*: “El distanciamiento de las singularidades de “clase” o “género” como categorías conceptuales y organizacionales primarias ha dado por resultado una conciencia de las posiciones del sujeto (posiciones de raza, género, generación, ubicación institucional, localización geopolítica, orientación sexual) que habitan todo reclamo a la identidad en el mundo moderno. Lo que innova en la teoría, y es crucial en la política, es la necesidad de pensar más allá de las narrativas de las subjetividades originarias e iniciales, y concentrarse en esos momentos o procesos que se producen en [a articulación de las diferencias culturales. Estos espacios “entre-medio” *[in-between]* proveen el terreno para elaborar estrategias de identidad [*selfhood*] (singular o comunitaria) que inician nuevos signos de identidad, y sitios innovadores de colaboración y cuestionamiento, en el acto de definir la idea misma de sociedad. (Bhabha, 2002; 18).

¹⁷ Poesía de encargo y por la que obtenía, simultáneamente, remuneraciones económicas y crédito político en la corte. (Octavio Paz (1984). *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*, México: FCE (442).

Los merecimientos no los ha heredado, los ha ganado a pulso. Esto podría decirnos que Sor Juana valoraba más los títulos ganados que los heredados. Ella misma era un ejemplo de lo que decía, estaba allí por sus merecimientos, era la consentida de la corte por su inteligencia y conocimiento. Los criollos no tenían derecho a tener títulos de nobleza, ni a heredarlos, nacer en España era *conditio sine qua non* para ostentarlos. La máxima autoridad —el rey— radicaba en España, por tanto el poder no lo compartían con los nacidos en el territorio novohispano.

Esa era una realidad que pesaba en la sociedad, que afectaba en particular a los criollos quienes mantenían el orden social y el económico de la Nueva España, pero no podían mandar, ni diseñar ese orden, por haber nacido en tierras americanas, aunque, sus padres fueran españoles peninsulares. En suma, sólo por el lugar de nacimiento perdían la posibilidad de participar en el poder y toma de decisiones.

y no he de estimar yo más
(aun siendo mi padre mesmo)
aquello que debo a otro,
que no lo que a mí me debo.
Que entre ser príncipe y ser
soldado, aunque a todos menos
les parezca lo segundo,
a lo segundo me atengo; (vv 461-468; 224)

Para Teseo ser soldado representa más que ser príncipe, pues lo ha logrado por sí mismo. A solas ha vivido el peligro y él sólo, ha defendido a los más débiles y no lo ha hecho por obligación, como sería en el caso de un rey. Basten estas líneas para corroborar lo expuesto:

que de un valiente soldado
puede hacerse un rey supremo,
y de un rey (por serlo) no
hacerse un soldado bueno. (vv 469-472; 224)

Este valor es el que rige la vida de Teseo, el valor de ser hombre por sus méritos y por las batallas ganadas, no por los merecimientos heredados. Aquí puede reconocerse la figura

del héroe de Gracián, mencionada en el apartado 3.2, en donde se hace notar que debe ser bueno y estar dispuesto a dar su vida por las causas más nobles. He aquí este fragmento:

Lo cual consiste, Señor,
si a buena luz lo atendemos,
en que no puede adquirirse
el valor, como los reinos.
Pruébase aquesta verdad,
con decir que los primeros
que impusieron en el mundo
dominio, fueron los hechos,
pues, siendo todos los hombres
iguales, no hubiera medio
que pudiera introducir
la desigualdad que vemos,
como entre rey y vasallo,
como entre noble y plebeyo. (vv 473-486;225)

En este fragmento del poema, don José María Vigil, hace notar que Sor Juana habla de una incipiente teoría del Estado¹⁸, y que esto no es descabellado puesto que ella era una lectora de los autores de su época y los conceptos de los derechos humanos se discutían en la época. En los escritos de fray Bartolomé de las Casas quien aboga por aquellos que evangeliza; en los de Francisco de Vitoria, profesor jesuita de la Universidad de Salamanca, quien en su tratado *De indis*, que publica en 1524, habla por primera vez de los derechos humanos *jus genti* y del respeto a los habitantes de las tierras descubiertas y a sus posesiones. De Vitoria establece en ese tratado que los habitantes del Nuevo Mundo deben ser tratados como “cualquier ciudadano en Sevilla” (de Vitoria, 1989:117).

La guerra de conquista de 1521, no respetaría estos preceptos de los académicos y estudiosos en la lejana España.

¹⁸ Don José María Vigil, escritor que perteneció a la Academia Mexicana de la Lengua, político y poeta, así lo considera en el discurso que pronuncia en una velada en homenaje a Sor Juana el 12 de noviembre de 1874.

Teseo en el discurso aborda la historia de la humanidad en sus inicios, cuando “los hechos” decidían los destinos de los hombres. No había un *ser* que elegido por Dios, tuviera el poder en la Tierra, porque todos eran iguales.

4.4.3 La argumentación

Teseo explica y argumenta, cómo y por qué es el héroe que llevó la democracia a Atenas y estableció las reglas de un gobierno para todos.

Porque pensar que por sí
los hombres se sometieron
a llevar ajeno yugo
y a sufrir extraño freno,
si hay causas para pensarlo
no hay razón para creerlo;
porque como nació el hombre
naturalmente propenso
a mandar, sólo forzado
se reduce a estar sujeto; (vv 487-496;225).

Sor Juana conoce la naturaleza del ser humano y hace esa alusión para dar fuerza a su discurso:

y haber de vivir en un
voluntario cautiverio,
ni el cuerdo lo necesita
ni quiere sufrirlo el necio: (vv 497-500; 225).

Los personajes que salen de la pluma de Sor Juana para ilustrar (formación imaginaria) lo que ella está diciendo, son sólo dos tipos: el cuerdo y el necio:

aquél, porque en su cordura
halla de vivir preceptos,
y aquéste, porque le tiene
su necedad satisfecho;
pues no verás ignorante,
en quien el humor soberbio

no llene de presunción
los vacíos del talento.
De donde infiero, que sólo
fue poderoso el esfuerzo
a diferenciar los hombres,
que tan iguales nacieron,
con tan grande distinción
como hacer, siendo unos mismos,
que unos sirvan como esclavos
y otros manden como dueños.(vv 501-516; 225).

En este parlamento, Sor Juana se atreve a hablar de gobierno y forma de gobierno, como lo señala don José María Vigil, hombre sabio de su época —y colaborador de *México a través de los siglos*—, en su discurso del 12 de noviembre de 1874¹⁹, en el que destaca con atención, que Sor Juana “esboza una teoría de Estado” y advierte que la monja pudo haber leído a Hobbes, lo que no sería extraño, pues Sigüenza y Góngora lo cita en uno de sus libros.

Octavio Paz informa sobre el mismo fragmento lo siguiente:

Este parlamento que, con la excepción de José María Vigil, ningún crítico ha mencionado siquiera, es insólito por varias razones. Una porque es la única ocasión en que Sor Juana toca un tema de esta índole. Otra, porque Teseo pronuncia su discurso en un festejo destinado precisamente a celebrar a un príncipe. Otra más, porque no es fácil explicarse cómo semejantes principios pudieron externarse en el palacio virreinal sin escándalo. (Paz, 1984; 439).

Al continuar con el discurso ella alude a esclavos y dueños, pero deja sin cerrar el pensamiento sobre el por qué “siendo unos mismos” unos terminan siendo dueños y otros esclavos, sólo lanza la interrogante para abrir la inquietud.

Luego no será altivez
que, cuando le debo al Cielo,
de nacimiento y valor
tan conformes privilegios,
me precie de mi valor

¹⁹ El discurso está reproducido en *Sor Juana a través de los siglos* obra compilada por Antonio Alatorre y Martha Lilia Tenorio, publicada en dos volúmenes por El Colegio de México en 2010. Vol. II, 306.

más que de mi nacimiento (vv 517-522; 225)

En estos últimos dos versos, Sor Juana declara que el nacimiento no es lo más valioso, que el valor se desprende de la experiencia vivida, del aprendizaje en la vida. Aquí es donde, con la precisión y la elegancia de la poesía, esgrime el discurso de los criollos. Nadie como ellos resultaban más perjudicados al llegar este nuevo virrey. Los criollos se sentían americanos, ya no aspiraban a vivir en España, pero tampoco podían decidir los destinos de la tierra en la que nacían y vivían. Lo que tenían era una posición indefinida, el lugar del subalterno —así lo expresa Spivak (1998, *passim*)—, desde el que no pueden hablar: no son españoles porque no nacieron en España, pero tampoco son indígenas aunque nacieron en las tierras descubiertas, no son mestizos porque sus padres son españoles. Y todo esto lo escribe Sor Juana, para decirle al virrey que conozca los problemas del territorio y trate de resolverlos mirando de frente al pueblo que tiene disgusto, que se acerque a ellos, que sea justo.

Después de todo lo anterior, Teseo le habla al rey y le dice: escucha, te contaré la historia de mi vida, para que sepas por qué mi opinión tiene valor. Establece, que en su juventud, cuando fue soldado tuvo que acompañarse de sus maestros de la lucha,

Y porque veas con cuánto
fundamento hacerlo puedo,
escucha: Apenas había
en mi rostro el primer vello
dado las honrosas señas
del corazón y del seso,
cuando en vez de acompañarme
de los pulidos mancebos
que en la juventud de Atenas
eran de la gala espejos,
de Hércules me acompañé; (vv 523-534; 226).

Su maestro no le hizo perder el tiempo, lo invirtió, pero no en el ocio como lo hacían los “pulidos mancebos”, sino en aprender el arte de la guerra.

que más quiso mi ardimiento,
que preceptores de galas,
tener de hazañas maestros. (vv 535- 536; 226).

Y después de aprender el arte de alcanzar la victoria, de vencer lo imposible, lo más difícil fue, vencer a una mujer.

Alcancé en su compañía,
entre otros muchos trofeos,
el vencer las Amazonas
y no sin causa el primero
de todos mis triunfos llamo
éste, Señor, porque creo
que el vencer a una mujer
es el mayor vencimiento;
porque ¿cómo vencer a
un enemigo que a un tiempo
aprisiona con la vista
y lidia con el acero? (vv 537-548; 226)

Vencer al enemigo que procede en dos direcciones en el corazón y en la cabeza, ser hombre es ser débil ante los encantos de una mujer cualquiera que sea su belleza, es de naturaleza (el amor cortés está presente).

Y cuando hermosa no sea,
basta ser mujer, que el serlo
es suficiente ventaja;
pues demás de sus alientos,
pelean de parte suya,
mi lástima y mi respeto. (vv 549-554; 226).

Como los hombres muestra debilidades ante la mujer,

Demás de que es muy difícil,
alcanzado ya el trofeo,
saber lograrlo con aire,
porque es menester un pecho,
para conseguir, altivo,
y para gozar, modesto; (vv 555-560; 226).

No importa que sólo tengan un pecho las Amazonas, cualquier mujer proporciona gozo, modesto o altivo, sólo por ser una mujer.

que desluce la victoria
el que quiere, desatento,
que lo que costó un peligro
se logre con un desprecio.
Yo en Epidauro privé
de la vida al hijo fiero
de Vulcano, a quien el vulgo
apellidó Corineto.
Yo di muerte en Maratón
al toro, que de tu reino
siendo destrucción, pasó
a ser de Atenas incendio (vv 561-572;227).

Y el poema sigue contando la historia de las hazañas de Teseo, en todas ellas el beneficio social se antepone a la vida del héroe.

[...] A la gran Tebas libré/ de la opresión de aquel fiero/ Creonte, cuya impiedad,/ opuesta a todos los fueros/ humanos, no consentía/ dar sepultura a los muertos./ Maté también a Escirón/ y a Procusto, bandoleros/ tan sin piedad, que el segundo/ en un inhumano lecho,/ en que astuto recibía/los incautos pasajeros,/ el que era lecho de alivio, / hizo potro de tormento; / pues, al que grande venía, / cortar mandaba al momento/ toda la cantidad que/ le sobraba, y al pequeño,/ con no menor tiranía,/ mandaba extender los miembros,/ hasta que los nervios rotos,/ o descompuestos los huesos,/ ajustaban la medida/ que aquel tirano había hecho/ determinada mensura/ al tamaño de los cuerpos. (vv 573-598; 227).

No era de Sinis menor
la crueldad, con que sangriento
bárbaramente abusando
de las fuerzas de que el Cielo
liberal quiso dotarle,
hizo de ellas instrumento
para su ofensa mayor
(¡oh, humano discurso ciego,
qué no intentará tu error!):
pues obligando violento
a dos árboles distantes,
a que besasen el suelo
con las superiores ramas,
y atando después en ellos
al peregrino, soltaba
los árboles; y ellos luego,
por cobrar su rectitud,
se apartaban con tan presto

movimiento que quedando
dividido por el medio
el cuerpo, ignoraba el alma
por algún rato el suceso. (vv 599- 620; 228)

En este largo fragmento Teseo se describe a sí mismo como el héroe de la libertad, que ha peleado con gran éxito contra los que asediaban sin consideración a los pueblos por los que pasó en su camino a Atenas, a los que sirvió y liberó de sus calamidades. En esta parte de la descripción del mito, Sor Juana demuestra su conocimiento y dominio del metarelato, y de su habilidad poética y retórica, no deja pasaje heroico alguno, sin mencionar para referir las hazañas de Teseo. Y sigue,

Más dióle el Cielo el castigo
en mi brazo, para ejemplo
de que El que sufre remiso,
también castiga severo. (vv 621-625;228)

Enseguida alude a las victorias sentimentales, las que son más difíciles de ganar. Aquellas que incluyen decisiones en las que debe considerarse al otro, sea el amigo, o la mujer amada, o el honor mismo.

De las victorias y triunfos
que alcancé en el casamiento
de mi amigo Piritoo,
cuando los Centauros fieros,
o pervertidos del vino
o incitados del deseo,
quisieron robar su esposa,
no me alabo; porque siendo
el que es verdadero amigo (vv 625-633; 228)

En el siguiente parlamento que sale de la boca de Teseo, reitera su honestidad en la batalla y dice: “Yo” no “otro yo”, es decir, es el que enfrenta los hechos como un solo ser, no poseído. Con honestidad, toma la ofensa al amigo como si hubiera sido propia.

yo (y no *otro yo*, porque temo
que es llegar a decir *otro*,
suponer otro sujeto)
y siendo suyo el agravio,
es evidente argumento
de que también era mío,
y que yo reñí con ellos
como ofendido y celoso; (vv 634-639; 228).

Aunque era el amigo, quien había sido ofendido, Teseo es hombre de una pieza. Un superhombre, en todos los aspectos del ser, y toma la ofensa como propia:

luego la acción de vencerlos
no fue prueba del valor
tanto, como del despecho
celoso, que no hay alguno
cobarde, si tiene celos.
Por darle gusto a este mismo
amigo, que con imperio
gobernaba mis acciones
tanto como mis afectos (vv 640-650; 229)

Afectos y acciones no distorsionan la amistad, como héroe, sabe ser amigo hasta en lo que más le puede doler: el amor a una dama.

bajando al Abismo, quise,
a pesar del Cancerbero,
robar a Plutón su esposa,
que, aunque no logré el intento,
no perdí por eso el lauro;
que en los casos tan inciertos,
conseguir, toca a la dicha,
pero intentar, al esfuerzo (vv 651-658; 229).

Teseo dice que el intento es tan valioso como la victoria, que aunque ésta no sea lograda, para el héroe, el esfuerzo fue puesto en ella. Prosigue diciendo acerca del mayor triunfo:

Pero la mayor victoria
fue, Señor, que amante tierno
de la belleza de Elena,
la robé: No estuvo en esto
el valor (aunque el robarla

me costó infinitos riesgos),
sino en que, cuando ya estaban
a mi voluntad sujetos
el premio de su hermosura
y el logro de mis deseos,
de sus lágrimas movido (vv 659-669;229).

El héroe muestra que tiene alma y corazón, y sucumbe ante los ruegos de la dama. El amor cortés, conduce a la lucha, a la guerra o a matar si es por el honor de la dama.

y obligado de sus ruegos
la volví a restituir
a su Patria y a sus deudos,
dejando a mi amor llorando
y a mi valor consiguiendo
la más difícil victoria,
que fue vencerme a mí mismo. (vv 670-677; 229).

Aquí está hablando la mujer, Sor Juana, a través de Teseo, pues la victoria mayor estriba en vencerse a sí misma, como si fueran dos, los sujetos que luchan en el interior del ser, ante las decisiones del valor.

Aquéstos, Señor, han sido
los prodigios, los portentos
que de mí canta la Fama,
sin otros que no refiero
o porque son muy sabidos (vv 678-685; 229)

En el fragmento anterior, empieza el final del discurso: todos conocen la fama que antecede a Teseo, ya que es conocido por las proezas que ha realizado.

o porque yo no me acuerdo;
porque como no pensé
jamás hacer lista de ellos,
nunca tuve de contarlos
cuidado, sino de hacerlos (vv 683-686;230).

Teseo dice: He sido honesto al vivir mi vida y termina así:

Éste he sido, gran Señor;
pero ya a tu saña expuesto,
sólo me acuerdo de que
no soy más de un prisionero. (vv 687-690; 230)

Para concluir, Teseo recupera su condición de prisionero, frente a un rey sediento de venganza; recuerda, que le tocó en suerte, como a cualquier joven de su tierra, entrar al laberinto.

Sirva mi altivez, mi sangre,
mis blasones, mis trofeos,
de que quedes de tu enojo
dignamente satisfecho, (vv 691-694; 230).

Teseo en el cierre de su discurso expresa: te digo a quien matas: un hombre que tiene méritos iguales o mayores que los tuyos. Le dice a Minos: aunque soy un hombre, no soy igual a todos, le dice, valga esto, para que liberes a los jóvenes de mi patria de ser devorados por tu bestia.

y quede libre mi Patria
de tan doloroso peso
como este infeliz tributo;
que yo moriré contento,
si con mi muerte la libero
de tan inhumano feudo (vv 695-700; 230).

Que como cualquier soldado, que rinde tributo con su vida a su patria, muere contento, aunque ese castigo no sea la justicia, que se espera de un gobernante. Quienes lo observan, critican a Minos, porque al ser un gobernante, debería ser magnánimo con el príncipe.

4.5 El mensaje y su proyección política

La lectura de esta parte de la comedia, aleja la idea de considerarla simplemente como “de capa y espada”. Sor Juana hace en el discurso una alegoría literaria del discurso de los criollos, plenamente político en la época. Ella a través de ese texto, que recién fue analizado, pronuncia el discurso del subalterno, quien por definición de G. Spivak (1998) no puede hablar por no tener un lugar para emitir su discurso. Esa tarde lo encuentra y habla, frente a lo más granado de la sociedad novohispana.

Irving A. Leonard (2004) por su parte, señala:

Los odiados gachupines, como se apodó a los españoles europeos, deliberadamente excluían a los criollos de los puestos más altos y mejor remunerados del gobierno virreinal y de la Iglesia, y sólo podían desempeñar un papel subordinado en su propia administración. Esta discriminación fue, en parte, política calculada por la corona española, que temía las tendencias separatistas de sus reinos de ultramar; y fue, también en parte, fruto de la necesidad de contentar a los importunos buscadores de beneficios que pululaban en derredor de la corte madrileña (Leonard, 2004; 72).

Los criollos aunque gozaban de privilegios, habían sido educados para ejercer el poder; habían estudiado en la universidad y se convertían en profesionales: abogados, ingenieros, médicos, pero, no podían aprobar las leyes, no dirigían las grandes empresas de construcción y no decidían los destinos de la tierra en que nacieron.

La época en que fue escrita y representada la obra, fue de transición para el mundo; la civilización occidental salía de las concepciones medievales y ocurría el advenimiento del nuevo paradigma científico: la explicación de la naturaleza. Es un momento entre el escolasticismo y el saber moderno, “un resquebrajamiento de los modos de saber tradicionales...” escribe Yolanda Martínez-Sanmiguel (1999: 4) y cita a Rafael Moreno:

[...] el pensamiento de Sor Juana es el primero que en la historia de las ideas señala, precisamente a causa de sus oscilaciones entre lo nuevo y lo antiguo, el tránsito a la modernidad. [...] Exponiendo una concepción que no es científica, de los astros, por ejemplo, enuncia pensamientos modernos. Al

igual que los autores de transición las doctrinas rebotan espontáneamente del sistema que se abandona a las nuevas posiciones (Moreno, 1966:130-183)

Es el momento en que la ciencia cobra importancia, es el método de la experimentación, y no la deducción lógica, lo que empieza a dirigir el pensamiento, logrando mantener siempre a la Teología como directriz: "... la reina de todas las ciencias", como la misma Sor Juana lo señala en la *Carta de Respuesta a Sor Filotea* (1691).

De esta manera, los mensajes de la obra parecen estar más directos, es decir, sin el rebuscamiento barroco que se lee en las poesías tempranas de la poeta. En los versos de la comedia el mensaje es claro. A través de los parlamentos del príncipe, los criollos se hacen escuchar ante el virrey, Teseo habla ante la autoridad y lo hace como una advertencia para que el gobernante considere, que en la Nueva España, los conflictos sociales y de razas ya eran incontrolables y expresa que los que nacen sin título pueden ser mejores gobernantes que aquellos quienes lo heredaron.

Los criollos habían aumentado en número y como grupo que dirigía la economía, pues eran los capataces de las haciendas agrícolas y mineras, eran los médicos de los hospitales, los profesionales que gozaban de un título universitario y de las riquezas para financiar la economía; sobre sus hombros recaía el funcionamiento de la ciudad, de los medios de transporte, eran los maestros. Finalmente con el pago de sus impuestos, patrocinaban los gastos de la corte, y los envíos de metales preciosos con los que se sostenía la España ultramarina, que pasaba por una crisis política y económica después de la expulsión de los moros y de los judíos de sus tierras. En eso radicaba su importancia.

4.6 Una digresión importante

El discurso que se acaba de analizar, tiene una consideración importante. Aparte de la significación política que se ha estudiado, también es importante en términos de lo que la Nueva España estaba viviendo en ese momento. La comedia, al margen de toda interpretación y de la demostración de la erudición de Sor Juana, también es un referente histórico de la nueva cultura que emergía: una cultura americana en la que destaca con mayor claridad el carácter híbrido de la obra.

Pedro Álvarez de Miranda de la Universidad Autónoma de Madrid, y miembro de la Real Academia de la Lengua Española, escribió el ensayo: “Para la historia de ‘americano’ ” (1992), En él que refuerza el argumento de que la época de finales del siglo XVII fue de definiciones para el Nuevo Mundo. En el texto del ensayo, el filólogo y experto en lexicografía Álvarez de Miranda, hace el seguimiento del gentilicio que finalmente nombró a los habitantes del Nuevo Mundo, dejaron de ser *indios*, *naturales*, *amérigos*, *américos*, para convertirse en americanos.

Álvarez de Miranda menciona que Calderón de la Barca escribe en 1649 “El américo hemisferio”, luego “En la americal palestra”; alude también que en 1618, Lope de Deza autor criollo, se refiere a los *amexicanos*.

Sigue refiriendo la evolución de la palabra y reitera que en *Primavera Indiana*, Carlos de Sigüenza y Góngora dice:

Es el Americano Guadalupe
antes fúnebre alvergue de la noche (sic).

En el *Neptuno alegórico* arco triunfal que escribe Sor Juana para ser representado en los festejos de la llegada de los condes de Paredes ella dice así:

La cabeza del reino americano.

Y en la loa de *Amor es más laberinto*, al final de todos los saludos a la audiencia distinguida, ella saluda a la Ciudad e incorpora el término americano:

Y a la Muy Noble Ciudad
que imperial corona pone
al americano cuello
de aqueste Occidental Orbe, (vv 603-606) (Sor Juana, 1996, OC, t IV, 206).

Asimismo, ofrece una muestra más de hibridación.

[...] con su Nobleza y su Plebe,
ufana con sus favores
de vuestro feliz gobierno,
eterna esta dicha logre; (vv 607-610) (Sor Juana, 1996; OC, t IV, 206).

Muy significativo parece, que sea en este tiempo histórico en el que se empieza a acuñar el término que nombrará a los nacidos en esta parte del mundo, y los distinguirá de los españoles peninsulares. La discriminación de que fueron objeto no sólo los indígenas o los negros, —que los unos eran los primeros pobladores y primeros propietarios, y los otros arrancados de lejanas tierras, a la fuerza—, sino también el grupo social de los criollos que sólo por no haber nacido en España, no eran reconocidos por los individuos que ejercían el poder. Este grupo ciento quince años después, encabezarían la lucha independentista que culminaría con la formación de la nación mexicana.

Por lo anterior, la importancia de la postura de Sor Juana en la comedia, en el discurso de Teseo, es reiterativa y, más aún, cuando al recuperar el final de la reflexión de Álvarez de Miranda, la postura queda más clara: “Lo que aquí he pretendido mostrar es que, justo un siglo antes, una minoría de criollos había preparado el camino a esos artífices de la Independencia, haciendo posible que tuvieran a punto el gentilicio que enarbolaron como bandera”

El sentimiento de los criollos fielmente reflejado en el discurso de Teseo, creado por Sor Juana, es el primer antecedente de enfrentamiento sin temor a las autoridades, que abonará al camino de la Independencia, que fue un anhelo que había nacido pocos años después de la conquista y tiene su culminación en la garganta de Miguel Hidalgo en el grito de Dolores el 15 de septiembre de 1810.

Lo anterior, hace pensar que una conciencia criolla a la par que una identidad americana se van acrisolando, y en la modernidad que llegaba, que mostraba ya sus primeras referencias de pensamiento en los textos de Sor Juana y de Sigüenza y Góngora, quienes habían asimilado los elementos fundamentales de las tres culturas: indígena, negra y española. Ellos en sus textos literarios, los entrelazaron para dar como resultado una cultura americana, que comenzó por tener ese nombre.

Posteriormente, en 1730, el padre Feijoo hablaría de los *españoles americanos* y después Alejandro de Humboldt, dejaría escrito para la historia, lo siguiente:

Los criollos prefieren que se les llame americanos; y desde la paz de Versalles y, especialmente después de 1789 se les oye decir muchas veces con orgullo: ‘Yo no soy español, soy americano’ palabras que descubren los síntomas de un antiguo resentimiento²⁰.

²⁰ Álvarez de Miranda, Pedro (1992). “Para la historia de ‘americano’ ”, en *Palabras e ideas: el léxico de la ilustración temprana en España (1680-1760)*, Madrid: Anejos del Boletín de la Real Academia Española.

Conclusión

En esta sección quedó manifiesta la inteligencia de Sor Juana al seleccionar el mito, para entregar el mensaje a la audiencia de la corte frente a la que se representaba la comedia. Al reescribir el mito encuentra el modelo en el que debería mirarse el nuevo gobernante que le permita ser magnánimo y justo, como Teseo. Asimismo, le ayuda a demostrar que ser un gobernante vengativo y desalmado como Minos, no era lo que solucionaría los conflictos en la Nueva España, como desafortunadamente quedó demostrado en los años subsecuentes a la llegada del conde de Galve.

La selección del mito y su reescritura, es un elemento de originalidad en la obra. La invención del discurso del personaje principal es genial, para advertir de los problemas de la Nueva España, así como del reclamo de los criollos.

Fueron graves y grandes los problemas que todo esto trajo a Sor Juana. Los condes de Galve no fueron sus amigos, como o habían sido los condes de Paredes, o el virrey Mancera quien todavía vivía en la península. El arzobispo Aguiar y Seijas, misógino y contrario a toda manifestación cultural, fue su enemigo natural. La protección de los condes de Paredes, la tuvo hasta 1692, año de la muerte del conde, y en el que se publica en España su segundo libro, y que se reimprime en varias ciudades de la península.

Sor Juana fue *la publicidad del siglo*²¹, todo lo que no quiso que fuera su confesor Antonio Núñez de Miranda y fue por eso que recomendó su ingreso al convento, para retirarla del

²¹“[...] habiendo conocido [...] lo singular de su erudición junto con su no pequeña hermosura, atractivos todos a la curiosidad de muchos, que desearían conocerla y tendrían por felicidad el cortejarla, solía decir que no podía Dios enviar azote mayor a aqueste reino que si permitiese que Juana Inés se quedase en la publicidad del siglo”.

mundo. Ella fue todo un acontecimiento y una personalidad conocida y respetada dentro y fuera del convento. Su fama era tal que no sólo la conocían en España sino también en las ciudades principales de la América colonial.

Al margen de toda ideología, Juana de Asbaje y Ramírez de Santillana deja su impronta en la literatura mexicana, de una nueva conciencia americana, una nueva raza de que resultará de la síntesis de las tres razas que convivían y participaban en el territorio de la Nueva España que comenzaban a articular su deseo de igualdad e independencia.

Antonio Nuñez de Miranda, citado por Octavio Paz (1984), *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, (12).

Bibliografía

- Alatorre, Antonio (2004). Reseña de *Elegir al enemigo* de Agustín de Salazar y Torres, Nueva Revista de Filología Hispánica, enero-junio, año/vol. LII, numero 001, México: El Colegio de México. pp 207-213.
- y Martha Lilia Tenorio, comps. (2007). *Sor Juana a través de los siglos* (dos volúmenes). México: El Colegio de México et al.
- Álvarez de Miranda, Pedro (1992). Para la historia de “americano”. En: *Palabras e ideas Ye léxico de la ilustración temprana en España (1680-1760)*, Madrid: Anejos del Boletín de la Real Academia Española.
- Bajtín, M. M. (2005). *Estética de la creación verbal* (12ª edición en español). México: Siglo XXI editores.
- Bhabha, Homi (2002) *El lugar de la cultura*, Buenos Aires: Ediciones Manantial, SRL. Traducción de César Aura.
- Cruz, Sor Juana Inés de la (1994). *Obras Completas*, recopilado y editado por Alfonso Méndez Plancarte, México: FCE.
- Dodge, Meredith D. y Hendricks, Rick (1993). *Two hearts, one soul. The correspondence of the Condesa de Galve, 1688-96*, Albuquerque: University of New México Press.
- Fernández, Sergio (1996). *Figuras españolas del Renacimiento y el Barroco*. México: UNAM.
- Geertz, Clifford (1973). *The interpretation of culture*, Nueva York, Basic Books Inc., [trad. española: 1987, *La interpretación de las culturas*, Barcelona: Gedisa.
- Glantz, Margo (1995). *Sor Juana Inés de la Cruz: ¿Hagiografía o autobiografía?* México: UNAM.
- Rama, Ángel (1998). *Ciudad letrada*, Montevideo, Uruguay, ARCA, S.R.L.
- Graves, Robert (1985). *Los Mitos Griegos*. Vol. I Trad. Luis Echávarri y revisión Lucía Graves. Madrid: Alianza Editorial, S.A.
- Gracián, Baltasar (1946). *El héroe, El discreto*, Colección Austral. Buenos Aires-México Editorial Espasa Calpe.
- Luciani, Frederic (2004). *Literary Self- Fashioning in Sor Juana Inés de la Cruz*. Lewisburg, P.A.: Bucknell University Press.

- Martínez –Sanmiguel, Yolanda (1999). *Saberes americanos: Subalternidad y epistemología en los escritos de Sor Juana*. Pittsburgh, PA: Universidad de Pittsburgh.
- Moraña, Mabel (ed.) (2006). *Angel Rama y los estudios latinoamericanos*. Pittsburgh: Universidad de Pittsburgh.
- Moreno, Rafael (1966). Modern Philosophy in New Spain. *En Mayor trends in Mexican Philosophy*. Mario de la Cueva, ed. A.Robert Caponigri trad. Notre Dame /London: University of Notre Dame Press.
- Muñiz Huberman, Angelina (1993). Las claves de Sor Juana, en: *Y diversa de mí misma entre vuestras plumas ando. Homenaje internacional a Sor Juana Inés de la Cruz*, edición de Sara Poot Herrera. México: El Colegio de México.
- Paz, Octavio (1984) *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, México: FCE.
- Pêcheux, Michel (1969); Las condiciones de producción del discurso, en Pecheux, Michel “Análisis del contenido y teoría del discurso” en *Análisis Automático del Discurso*. Dunod. París.
- (1978). *Hacia el análisis automático del discurso*, Madrid: Gredos.
- Reyes, Alfonso (1962). *Letras de la Nueva España. Obras completas*, t XII. México: F C E.
- Riva Palacio, Vicente (1980). *México a través de los Siglos*. t II: El virreinato. México: Editorial Cumbre (631).
- Sigüenza y Góngora, Carlos de. El teatro de las virtudes políticas, *Seis obras*, Biblioteca Ayacucho;
http://www.bibliotecayacucho.gob.ve/fba/index.php?id=97&backPID=96&swords=Teatro%20de%20las%20virtudes%20pol%EDticas&tt_products=106 (marzo 15, 2007, 9:25 PM).
- Spivak, Gayatri Chakravorti (1985). Subaltern Studies: Deconstructing Historiography, en *Subaltern Studies IV: Writings in South Asian History and Society*, Ramjet Guha, editor. Traducción del artículo de Ana Rebeca Prada y Silvia Rivera Cusicanqui. Delhi: Oxford University Press, (330-363).
- (1998) ¿Puede hablar el sujeto subalterno? Trad. de José Amícola, revista *Orbis Tertius*, III, 1-44.
- Vigil, José María (1874). *Discurso pronunciado por el ciudadano José Maria Vigil*, en Alatorre, Antonio y Martha Lilia Tenorio comps. (2007), *Sor Juana a través de los siglos*, vol. 2. México: El Colegio de México, et al.

Vitoria, Francisco de (1989). *Reflectio de indis*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

5. LA FILOSOFÍA OCULTA EN EL FESTEJO DE *AMOR ES MÁS LABERINTO*

El tema de la filosofía oculta viene a colación porque las comedias del Siglo de Oro escritas por los grandes autores españoles como Lope de Vega, Calderón, Tirso de Molina, tenían una estructura subyacente en la que se implicaba otro tipo de creencias populares que estaban vinculadas con la concepción del ser y el mundo, en unidad con el universo. Frances A. Yates llama a este movimiento *hermético-cabalístico* y escribe todo un largo ensayo que intitula: *La filosofía oculta en la época isabelina*; en él, define su estudio como “[...] estrictamente histórico y no de una investigación de lo ‘oculto’ en general” (Yates, 2001; 11).

Ella explica de lo que trata su libro:

[...] lo que en el Renacimiento se llamó ‘filosofía oculta’, que es una especie de sistema de conceptos construido con elementos del hermetismo tal como lo revivió Marsilio Ficino, más una versión cristianizada de la Cábala judía, agregada por Pico della Mirandola. Juntas estas dos tendencias forman lo que llamo ‘filosofía

oculta' que es el título dado por Enrique Cornelio Agripa al manual que publicó sobre el tema, el cual tuvo una enorme influencia. (Yates, 2001:11).

La historiadora inglesa aborda la teoría de los elementos, que en la época de Raymundo Llull²² era universalmente válida y que expresaba que todas las cosas del mundo se componían de cuatro elementos: la tierra, el agua, el aire, el fuego; a ellos correspondían cuatro atributos: el frío, la humedad, la sequedad y el calor, atributos que podían graduarse exactamente. La teoría de los elementos se extendía al mundo de las estrellas, y suponía que los siete planetas y los doce signos del zodiaco tenían alguna influencia predominantemente fría, húmeda, seca o caliente; en conjunto estos conocimientos que explicaban el universo, componían una ciencia astral.

Con todos estos conocimientos Llull escribe su *Tractatus de astronomia* (1297), luego, *la teoría de las correspondencias astrales* que presupone un determinismo astrológico y que después fue repudiada por Pico della Mirandola, aunque el neoplatonismo imperante los suponía (Yates, 2001: 26).

Esta concepción que el “Arte” de Llull proponía fue plenamente aceptada por las tres tradiciones religiosas: cristiana, judía y musulmana; en el cual enumera a los nueve atributos o dignidades de Dios: *Bonitas* (bondad), *Magnitudo* (grandeza), *Eternitas* (eternidad), *Potestas* (poder), *Sapientia* (sabiduría), *Voluntas* (voluntad), *Virtus* (virtud o fuerza), *Veritas* (verdad) y *Gloria*. Así definidos los atributos de Dios ninguna de las tres religiones estaría en desacuerdo, el Arte de Llull es comprensivo y dibuja un diagrama de esferas concéntricas que giran de manera que se obtengan todas las combinaciones posibles,

²² Sabio catalán, que vivió en los siglos XIII y XIV (1232 -1315), laico, próximo a los franciscanos, filósofo, poeta, místico, teólogo y misionero.

permitiendo ascender y descender por todo el universo. Es en realidad un sistema en el que se jerarquiza el universo, es un modo para comprender la naturaleza.

La esfera superceleste es el nivel de los ángeles, la celeste es el nivel de las estrellas. En el hombre, el nivel humano; por debajo del hombre los animales, las plantas y toda la creación. En el universo visto así, Llull suponía una convergencia en el número tres, y así demostraba la trinidad, la esencia divina. La geometría también tenía una participación en todo este simbolismo que trata de unir las tres creencias religiosas, así las figuras geométricas del triángulo, el cuadrado y el círculo, tienen su dosis de representación, por ejemplo: el triángulo representa lo divino. El círculo alude a los cielos, los planetas y las constelaciones. El cuadrado simboliza los cuatro elementos. Esta concepción de Llull conduce a la Cábala judía, y a concluir que entre el Arte y la Cábala, existe cierta correspondencia.

La Cábala tuvo gran desarrollo en la España medieval, y se le llamó la Cábala española, y se basaba en las diez *Sefirot*: *Gloria, Sapientia, Veritas, Bonitas, Potestas, Virtus, Eternitas, Splendor y Fundamentum*. Se hace evidente las coincidencias con las nueve dignidades de Dios que Llull proponía.

A pesar de las grandes diferencias que son explicadas por Llull, entre las dos concepciones, la más importante es la lingüística: la Cábala judía se expresa en hebreo y contiene todo el simbolismo de la numerología y las letras del alfabeto hebraico. Yates afirma que el Arte de Llull “[...] es la forma medieval de la Cábala cristiana” (Yates, 2001: 30).

No cabe duda que es un esfuerzo importante el de Raymundo Llull para vincular las tres tradiciones, pero los métodos que se emplearon más tarde en España para mantener la unidad religiosa fueron una mezcla de violencia y de creencias “en el nombre de Dios”. Fue bajo el reinado de Isabel de Aragón y Fernando de Castilla (1474- 1504) que España logró

la unificación del reino, no sólo la territorial, sino la religiosa, iniciada con la expulsión de los moros y los judíos en 1492, luego de la revocación del edicto de Nantes (1598).

La intensa labor de vigilancia de la Inquisición española y su intolerancia hacia otros cultos hizo de España un reino totalmente católico. Así los judíos y los moros, quienes mantenían a flote la economía española, se convirtieron en errantes e indeseados en el recién territorio católico.

Para terminar de redondear la idea de la filosofía oculta debe mencionarse otro hecho histórico: el comienzo del Renacimiento que con la caída de Constantinopla en 1453 y los refugiados que llegaban a Florencia trayendo con ellos los manuscritos griegos de las obras de Platón, de los neoplatónicos, de Hermes Trismegisto y de otros, se inicia entonces un “[...] rico y confuso movimiento del neoplatonismo renacentista cuyo núcleo hermético lo asociamos a Marsilio Ficino” (Yates, 2001: 30).

De esta manera, nació la filosofía oculta en el renacimiento italiano, después vendrían Pico della Mirandola con su *Oración sobre la dignidad del hombre*; Nicolás de Cusa en Italia; Johannes Reuchlin con su *De verbo mirífico*, publicada en Alemania en 1494, posteriormente, en 1517 publicó *De arte cabalística*. Para ese entonces, se suscitó una controversia por la raíz semita de la Cábala y este conflicto se esparce por Europa; esto último y el surgimiento de Lutero y su Reforma, de alguna manera están relacionados como movimientos renovadores (Yates, 2001:50).

En Italia, Francesco Giorgi publica *De harmonia mundi* (1525) en la que desarrolla la correlación de los sistemas angélicos hebreo y cristiano; en Alemania, Enrique Cornelio Agripa (1486-1535) el alquimista, publica su manual *De occulta philosophia*, que puede clasificarse como cabalístico-cristiano. Otra obra de Agripa es *De vanitate scientiarum* tiene en su texto referencias a una “[...] atmósfera hermética egipcia...” como lo señala Yates (2001;

78), esto reconoce la permanencia de la filosofía oculta aunque sea más discreta. Agripa — escribe Yates—, visitó Inglaterra y estuvo en la casa de Tomás Moro, por el año de 1510, año en el que Erasmo escribió *Elogio de la locura*, por esa época acababa de empezar el reinado de Enrique VIII. Algo que debemos notar aquí es que todas estas obras finalmente, otorgan una gran importancia a la “[...] insuficiencia del saber terrenal, un tema básicamente místico y se encuentra en algunas obras místicas medievales como *The Cloud of Unknowing*” (Yates, 2001; 86). Con esta máxima amanece el siglo XVI, en el que la ciencia hace su aparición.

En aras del interés de este trabajo y sin perder el objetivo, el repaso anterior ha sido para hacer notar lo que trajo consigo el movimiento evangelizador en la Nueva España, que al mismo tiempo que presenta una dosis de espiritualidad, conserva oculta una concepción del mundo y un método (la Cábala) para dirigir la vida. La Inquisición tuvo gran cuidado de mantener esa filosofía fuera de los textos que se publicaban, pero los autores se ingeniaban para expresar los temores de los personajes en contraposición al deber ser.

Todo esto normaba todas las acciones —también la estructura de la comedia—, a tal grado llegaban estas creencias en un mundo desconocido y tal vez mágico, de una naturaleza totalmente extraña a las creencias religiosas. En la Nueva España, esto también se reflejaba; existen documentos que dan testimonio que autores como Fernán González de Eslava, fue objeto de una acusación y pasó tiempo en las mazmorras de la Inquisición por haber escrito o haber utilizado símbolos prohibidos que sugerían otras maneras de ordenar la vida y practicar la religión (Gran Colección de la Literatura Mexicana; t. La literatura colonial, 1985: 68).

Las menciones de los números en múltiplos de tres o de cuatro; las referencias a los cuatro elementos, aire, tierra, agua y fuego; las referencias indirectas al universo como un todo y en unidad con el ser humano; la estructura de las obras de teatro que se escribían

formaban triángulos de oposición entre los personajes; los caminos que se planteaban para resolver las intrigas como problemas de conducta, son apenas unos ejemplos en los que los autores de manera oculta hablaban de concepciones radicadas en el inconsciente colectivo de la época. De todo esto dan cuenta los autores que se han mencionado.

En las secciones anteriores quedó establecido, que el más importante medio de acercamiento entre quienes llegaban a evangelizar a los habitantes del Nuevo Mundo, era el teatro, y las obras que se representaban primero fueron evangelizadoras y luego se convirtieron en divertimento para un público más general (las comedias nuevas, como las denominaban en España), pero nunca perdieron su función como medio efectivo para la educación de las masas, que debían reflejar modelos para la solución de los problemas morales y de conciencia. El deber ser y la comedia tenían relación con la concepción del mundo que se discutía en Europa en el que todavía se daban soluciones acordes al método de la Cábala.

En América se tenía acceso a esta literatura a través de quienes llegaban a habitar estas tierras, pues esto formaba parte de la idiosincrasia española. Por supuesto, también en los libros que traían de Europa. Baste señalar a Athanasius Kircher, sacerdote jesuita, era muy leído en la Nueva España, escribe en su libro *Iter Extaticum* (Gómez de Llano, 1990) un diagrama de ordenamiento del mundo similar al de Llull, recién descrito, en el que ilustra sobre las esferas, así como sobre las virtudes y las potestades de Dios. Estos libros los leían los maestros en la Nueva España, incluyendo a Sor Juana, quien cita a Kircher, precisamente en la *Respuesta a Sor Filotea*. Además, Sor Juana y los intelectuales de la Nueva España leían a Platón, a Aristóteles, y a los autores clásicos de la Antigüedad. De esto se tiene el testimonio en el retrato de Sor Juana pintado por Miranda o en el de Cabrera, en los lomos de los libros de su biblioteca se alcanzan a leer los nombres de Kircher y Platón.

Las comedias en la Nueva España también poseían el velo de la filosofía oculta. Sin embargo, en el caso de Sor Juana es más notable. En sus poemas es fácilmente identificable que el mundo por ella concebido estaba en unión con el universo. Su decidido neoplatonismo está presente en el poema *Primero sueño* sin tener que desentrañar mucho el texto.

En *Amor es más laberinto* es difícil encontrar reminiscencias de la filosofía oculta; no obstante, en la loa, que precedió a la comedia en la representación del festejo, está colmada de esas reflexiones, comenzando por el tema de la edad que en el contexto de la celebración del cumpleaños del virrey. El momento se prestaba porque la medición del tiempo era el tema de la época. El mundo estaba revolucionando su propia concepción dentro del universo infinito. Los conceptos de Copérnico (1543) y Galileo (1642) y tiempo atrás, de los sabios griegos Aristarco de Samos y Ptolomeo, eran motivo de conflicto con la Iglesia; pues el paradigma de la época cambiaba todo el centro de la cultura y de sus principios religiosos (Alatorre, 2011:36).

La loa tiene cinco personajes como se ha mencionado: la Edad personaje principal, el Invierno, el Estío, el Otoño y el Verano y dos coros de música. Al comienzo de la representación, aparecen los coros cantando la feliz entrada del año, pues se celebraba el cumpleaños del conde de Galve, el 11 de enero de 1689, por lo tanto, el comienzo del año; al mismo tiempo, la llegada del virrey a la Nueva España (noviembre de 1688).

La Edad empieza su parlamento rindiéndole tributo a Jano, —el dios bifronte, el guardián de las entradas y el dios de enero (januairo) —. La entrada de la Edad convoca a las estaciones del año a la celebración del dios Jano, es la rectora del tiempo, y las estaciones son sus súbditos, es decir, las “cuatro partes de su monarquía”, la Señora del Año. (Sor Juana, OC, 1994; t IV; 180).

La Edad mide el tiempo, y dice:

[...] porque aunque el tiempo es continua
cuantidad, que va pasando
sin alguna división
intrínseca en sus tamaños
(porque como es sucesivo
no hay modo de mensurarlo),
con todo, el entendimiento,
la diferencia observando
del movimiento del Sol,
que en círculos regulados,
mientras el diametral eje
al punto llega contrario,
deja medio mundo obscuro
y otro medio tiene claro,
de cuyo curso resultan
los regulares tamaños
que tiene el día y la noche;
y viendo, después, que vario
el cielo en sus movimientos,
en cuatro iguales espacios
hace cuatro diferencias,
las cualidades mostrando
que hay en los cuatro elementos:
pues en el Invierno helado
demuestra la de la Tierra
seca y fría; y en Verano
la del Agua predomina
fría y húmeda; y pasando
a Otoño húmedo y caliente,
que es al Viento asemejado,
cálido y seco al Estío
hace, en él representando
las cualidades del Fuego.
Todo lo cual bien mirado,
hizo que, aunque el tiempo sea
indivisible, **el humano**
discurso lo subdivida,
llegando a desmenuzarlo
a instantes, de que compone
las **horas**; y éstas, llegando
a doce, forman el día;
y éstos, también regulados

a lo que se tarda en pasar
del Sol el flamante carro
por todos los doce Signos,
forman al que llaman **año**.
El año a la Edad compone,
de modo que queda claro
que aunque los años son tiempo,
el tiempo es más que los años.
Pero por ser la más noble
parte del tiempo (dejando
el que llaman Magno, pues
no hace a nuestro intento al caso),
bien será que, en su principio,
pues a Jano consagrado
está el año y está el mes,
pues de él se llama Enero
su deidad celebremos
y en ecos concertados
aplaudáis al bifronte, excelso Jano

(Sor Juana, 1994; OC; 190.vv 66-126; las negrillas son mías).

En este largo parlamento de la Edad, luce Sor Juana su erudición, exponiendo su conocimiento de la medición del tiempo, de la concepción geocéntrica del universo. No obstante que ya entonces se sabía que la Tierra giraba alrededor del Sol, hace una introducción a las cuatro estaciones del año refiriendo las cuatro cualidades correspondientes a cada época del año. Las mismas que se encuentran en la explicación cosmogónica de Raymundo Lull de los cuatro elementos.

En negrillas están los versos que refieren cómo después de dividir el día en dos partes de “regulares tamaños” y de señalar la redondez de la Tierra, habla del día y de la noche, luego de “[...] cuatro iguales espacios, / hace cuatro diferencias, / las cualidades mostrando / que hay en los cuatro elementos;” (vv 85-88 del mismo poema).

Después siguen hablando las estaciones y cada una pone un atributo a la persona del conde hasta llegar a concluir que el “Invictísimo Silva” (Sor Juana, 1994, t IV: vv135) es en

realidad Jano, el dios bifronte que entre los romanos fue ilustre, altivo y fuerte; prudente, apacible y sabio:

Y para significar
su discurso soberano,
le pintaron con dos rostros
dando a entender que en los sabios
no hay espaldas, porque todo
lo penetran avisados.
Y que con un rostro atienden
a los ejemplos pasados,
y con otro se previenen
a los futuros acasos; (Sor Juana, loa, vv 185-195; 192).

De este modo se refiere al conde de Galve como “invictísimo”, cuando no había ganado batalla alguna, porque su experiencia no era como guerrero. También la ironía era parte del juego en la loa.

Luego de mencionar lo referente a Jano, pasa a reflexionar sobre el obsequio para quien cumplía años, y cada una de las estaciones ofrece lo que puede dar: los sabores de la vida: “sazón, hielo, flores, fruto”. Esos cuatro atributos de la vida los mencionan todos a coro, en diferentes órdenes como para implicar que son más que regalos, son mantras o responsos, tal que los repiten al revés y al derecho, *in crescendo* como invocando los mejores deseos:

¡Flores, fruto, sazón, hielo;
Hielo, sazón, fruto, flores;
Sazón, hielo, flores, fruto:
Flor, hielo, fruto, sazones! (Sor Juana, loa, vv 421-425; 200)

Esta cuarteta se repite y en cada uno de los atributos de las estaciones encuentra además, que cuadran con una de esas cualidades: con el amor la flor, con el hilo la plata, con la madurez el óptimo fruto y la perfección con la sazón. Y sigue expresando los deseos para que se hagan realidad los regalos para el conde.

La loa, recoge esos deseos de felicidad que son para quien cumple años. Pero debe también hablar del público asistente y entonces se referirá a la esposa del conde, como a la soberana Elvira, quien era muy joven y bella. Sucesivamente nombra a toda la corte, que asistió en peso a la representación. Al final, la Edad encuentra el obsequio ideal para el virrey y termina la loa diciendo todos a coro:

¡Quiten los dioses
de nuestros años, y
los tuyos doblen! (Sor Juana, 1994; OC; vv 622-623-624; 207)

Ese fue el mejor regalo: darle años al joven virrey para que doblara su edad, lo que revela una manera de escribir con un doble sentido, amén de incorporar, a la manera de los grandes escritores del Siglo de Oro, una concepción filosófica del mundo que como se ha referido antes, estaba oculta en el modo de mencionar cuatro veces, los cuatro atributos de la naturaleza o, repitiendo los versos en diferentes órdenes.

Otro punto de la filosofía oculta es colocar al hombre en el universo y considerarlo en unidad con él; el virrey es comparado con el Sol, los súbditos que viven en la Tierra aportan las cualidades del tiempo. La comparación explícita, que las cosas de arriba son las mismas de aquí abajo, es la regla máxima del hermetismo, expresada en la tabla Esmeralda.

Por último, Sor Juana utiliza la ironía para decir entre líneas que el gobernante es demasiado joven, que es inexperto en materia de política y de guerra, sus méritos no lo habían precedido a su llegada, por lo tanto no hay mucho de qué hablar. Esto lo manifiesta abiertamente en la intervención del Invierno al darle la bienvenida.

Bien está. Más en espacio
tan corto ¿qué puede hacerse,
siendo tan recién llegado
Su excelencia, que aun apenas

a la admiración ha dado
lugar de aplaudir sus prendas? (Sor Juana, loa, vv 250-255; 193)

Conclusión

La loa escrita por Sor Juana es la que tiene el sabor de la actualidad. En ella alude y nombra a los personajes de la corte, de no ser por eso no se sabría ahora, quienes habrían asistido a la representación; eso le da un matiz histórico, por lo tanto es información valiosa.

La ironía fina que entreteje la autora, entre alabanzas y buenos deseos empieza por hacerle ver al conde que es tan recién llegado al Nuevo Mundo que no ha dado mucho de qué hablar, pero como el tema es la edad y le regalan años, se puede concluir que el virrey es muy joven de edad e inexperto en los asuntos de gobierno.

En cuanto a la manera de escribir, refiriéndose al número cuatro y mencionando ese mismo número como cabalístico, la descripción de los atributos de las estaciones, que son cuatro, es una manera de dar significado a la vida y es característica de los dramaturgos del Siglo de Oro: Calderón, Lope de Vega, Tirso de Molina. Es decir todos ellos utilizaron la filosofía oculta al escribir sus textos.

Es necesario señalar que esas cualidades de las estaciones del año eran los elementos que los sabios griegos utilizaron para dar su explicación del mundo y del universo. Posteriormente Lull, hace la adaptación de la Cábala cristiana y concilia los intereses de las tres religiones que subsistían en el territorio Ibérico.

Esta filosofía, ocultaba una manera de hablar y de concebir el mundo, que nos parece que persiste en nuestros días, como si fuera un *gen* primario de la cultura que también se radicó en la cultura americana.

Bibliografía

Alatorre, Antonio (2011). *El heliocentrismo en el mundo de habla española*, México: FCE.

Cerezo Graterol, Régulo (1985). *Sor Juana y la Cábala*, Tesis para optar al grado de Maestro en Letras Iberoamericanas en la Facultad de Filosofía y Letras, UNAM.

Cruz, Sor Juana Inés de la (1994). *Obras completas*. México: FCE.

Gómez de Llano, Ignacio (1990). *Athanasius Kircher, Itinerario del éxtasis o las imágenes de un saber universal*, Madrid: Siruela.

Muñiz-Huberman, Angelina (1993). *Las raíces y las ramas. Fuentes y derivaciones de la Cábala hispano/hebraica*. México: FCE.

Yates, Frances A. (2001). *La filosofía oculta en la época isabelina*. México: FCE

6. CONCLUSIONES GENERALES

El periodo barroco de la cultura occidental, en el que se inserta esta tesis, abarca desde 1600 hasta 1750. Este estilo, en sus ejemplares manifestaciones, fue prolífico en todas las artes y en España, en especial, alcanzó un esplendor que se transmitió hacia la Nueva España, su influencia se advierte predominantemente en la literatura, la pintura, escultura y en la arquitectura de esa época, así como en la música.

En América la literatura alcanzó un desarrollo inimaginable para la época pues a poco de la conquista se encontraban figuras como Juan Ruiz de Alarcón y Sor Juana, quienes dejaron su huella en las letras españolas. Sin embargo la búsqueda de originalidad, sobre todo en el teatro, no era *per se*. Se escribía emulando, o copiando a los autores que llegaban de España, principalmente Lope de Vega y Calderón de la Barca, autores más leídos, y sus obras eran éxitos en la representación. Agustín de Salazar y Torres, y Cervantes de Salazar, también eran autores imitados.

El teatro barroco fue la culminación del refinamiento en la Nueva España; sin embargo, la comedia *Amor es más laberinto* parecería que más bien se encuadra en los inicios de una vanguardia que sin querer romper la tradición, su lenguaje está más relacionado a una sorprendente forma modernista que se manifiesta en los comienzos del siglo XVIII.

La ciencia y la razón habían producido una revolución en el pensamiento humano. El estilo barroco todavía era muy dominado por las ideas y la lógica, pero el nuevo método de la experimentación derivado de la alquimia y el gran cambio que significó el descubrimiento del sistema solar heliocéntrico (Alatorre, 2011) provocó un descarrilamiento de las costumbres y el lenguaje. Múltiples situaciones cambiaron con el centro del universo, una de ellas operó en el individuo, separándolo de Dios y haciéndolo rector de su propio destino.

La razón había modificando el pensamiento y la concepción del mundo, y es ese, precisamente el momento histórico, el año de 1689, en el que se ubica la representación de esta comedia. La Nueva España era una colonia en muchos sentidos autónoma, la ciencia se desarrollaba posiblemente más rápido que en la península, pues el mestizaje se logró también en los conocimientos, las erudiciones de los primeros ocupantes de estas tierras, complementaron y acrecentaron las de los maestros que llegaban de ultramar, lo que hacía contar con mejores médicos y buenos ingenieros.

Lo anterior sucedía mientras que en la Península se desbordaban los intereses para apoderarse del reino ante el débil reinado de Carlos II; en Europa la revolución copernicana propiciaba un nuevo orden: la teoría heliocéntrica que cambiaba el conocimiento acerca del universo y esto revolucionaba el pensamiento, y se oponía a la ortodoxia cristiana.

En la soledad del convento, Sor Juana estudiaba y observaba el desarrollo de la ciencia y la razón; recordemos que poseía en su biblioteca los libros del sabio alemán Athanasius Kircher, filósofo jesuita, quien escribió y publicó sus descubrimientos acerca de la música y otras disciplinas, y fue inventor de la linterna mágica, además de otros filósofos.

Por otra parte, Carlos de Sigüenza y Góngora, amigo y colega de Sor Juana, con quien compartía conocimientos, publica en 1690 *La libra astronómica y filosófica*, para dar respuesta científica a la aparición de un cometa —presumiblemente el Halley—, fenómeno que inquietaba a la población. Con esa acción responde con propiedad al famoso padre Kino, explorador y misionero jesuita italiano, quien había estudiado en Alemania, y que opinaba que el fenómeno de la aparición, era una advertencia de Dios de los desastres que acontecerían. Ante esto se desata una polémica, por el desacuerdo de los dos personajes que termina con la publicación de la *Libra*.

Amor es más laberinto es una comedia de enredos, donde las damas se muestran atrevidas, y galantes los caballeros. No obstante, el texto lleva un mensaje que la hace diferente. El teatro era un arte pedagógico, y lo seguía siendo, pues como se ha visto tenía un objetivo: exponer los errores que los individuos cometen todos los días, exagerarlos y luego presentar las soluciones a esos errores, conforme la sociedad y la Iglesia mandaban. Las nuevas comedias lograron más libertad en los temas y en el lenguaje utilizado, pero lo anterior siguió siendo válido.

Derivado de este estudio puede concluirse que Sor Juana formaba parte de ese movimiento de vanguardia y que esta comedia, escrita en un lenguaje directo, responde también a un problema social, de donde provenía la inestabilidad propia de la Colonia. Ella exhorta al nuevo gobernante a actuar para alcanzar un buen resultado para la corona y para el pueblo.

Queda claro que esta dramaturga y poeta criolla es una escritora de gran calidad y en esta comedia, en particular, transgrede los muros del convento, desacata las reglas de la sociedad represora y desde su lugar emite el discurso del subalterno. El mensaje lo escribe y lo representa ante la máxima autoridad. Ella fue temeraria al enarbolar una causa que, empezaba a tomar forma de discurso, una causa que ciento quince años después se consolidó en la guerra de Independencia de México.

La perspectiva del juego en la producción cultural introduce un elemento novedoso al análisis, y explica cómo, Sor Juana, fue una jugadora excepcional. La importancia que ella tiene como dramaturga, y su atrevimiento de hablar a través de Teseo, siendo ella una mujer, criolla y monja, nos convence que es una mente excepcional y que ante una responsabilidad social, no la elude, la enfrenta.

La originalidad de Sor Juana en la comedia, radica en la selección del mito, y en el largo parlamento que pronuncia el héroe Teseo, en el que se expresa como un político que ansía un cambio en la forma de gobierno de la Nueva España. En el discurso, Teseo/Sor Juana, deja claro al menos dos aspectos: que todos los hombres nacieron iguales y que los méritos del individuo no se heredan y lo expresa ante la más alta autoridad de la Nueva España y el público asistente que pertenecía a la aristocracia novohispana.

La idea de escribir sobre el mito es genial. Teseo sostiene delante del recién llegado —como lo señala Frederic Luciani (2004)— el espejo en el cual podía mirarse y decidir cómo gobernar: si como Minos, el rey vengativo a quien no le importaba nada más que saciar su sed de venganza, o como Teseo, héroe de la antigua Grecia y precursor de la democracia en Atenas. La disyuntiva estaba bien delineada y abordaba la realidad social de la Colonia, y es allí, donde reside la genialidad de la autora. La historia se inserta en el contexto real y revela la inmensa desigualdad que existía entre los gobernados; así como la inquietud de los criollos

que después de cuatro o seis generaciones ambicionaban decidir los destinos de la tierra (conquistada por sus ancestros) en que vivían y morirían; en la que deseaban participar en las decisiones de poder y de gobierno. Este deseo se acendrabá en los habitantes de la Nueva España, porque era ya una entidad autónoma, se bastaba a sí misma. Dependía de España sólo por la imposición de las leyes, las autoridades virreinales y las eclesiásticas, que vigilaban el tributo que se pagaba al reino y a la Iglesia. La desorganización de España bajo el reinado de Carlos II, afectaba definitivamente a las colonias.

La filosofía oculta, está presente en la loa de manera decidida. Es interesante como, concepción del mundo, tan propia del Siglo de Oro en España, se hace evidente en la loa y no así en la comedia. Esta última, lleva un mensaje de otra índole, el que se entrega directo, sin rebuscamientos.

La loa, sin embargo, presenta un encuadre diferente al emplear el jeroglífico de la edad y la medición del tiempo, obligados temas de discusión en la época. Al referirse al Sol como el centro del cosmos y al dios Jano como ejemplo de virtud para gobernar, a las cualidades y atributos de las cuatro estaciones del año, que se corresponden con los cuatro elementos que consideraban los antiguos en la concepción hermética del universo. Las estaciones, súbditas de la edad y ésta a su vez del tiempo que ella dice: “[...] aunque el tiempo sea / indivisible, el humano / discurso lo subdivide, / llegando a desmenuzarlo / a instantes [...]” el humano mide y separa el tiempo, cuando este es: “[...] continua cantidad, / que va pasando” Pero el humano lo separa, y lo mide en años, en estaciones, en días y en horas, en instantes; y todo esto para establecer en la mente de quienes escuchaban, una manera de entender la naturaleza, un método (la Cábala) para decir lo que se debe hacer en la vida para llegar al goce final. Una concepción del mundo que no está necesariamente apegada a los cánones que dicta la Iglesia, porque aquí implica una reflexión científica.

En lo personal, considero que esta obra es de gran importancia, una fina joya de la literatura mexicana, y es un testimonio irrefutable de la visión de Sor Juana al entretejer su erudición en las advertencias al nuevo virrey de que la Nueva España no era una tierra de fácil gobierno, y que para hacerlo debía ser inteligente como Jano y magnánimo como Teseo. Minos no era el espejo en el que debía reflejarse. Lo sucedido en los años posteriores le dio la razón. Las rebeliones y las inconformidades se exacerbaban a tal grado que se recurrió a la represión brutal, para contener las protestas de la población: mestizos indios, negros, y hasta de los mismos criollos que exigían respeto y consideración. El virrey estuvo a punto de ser devuelto a España por incompetente.

Una última reflexión y, probablemente relevante por ser esta obra de los últimos escritos de Sor Juana. *Amor es más laberinto*, su mensaje y su representación teatral, probablemente desató las envidias y luchas internas en contra de ella, especialmente de los preladados de la Iglesia, quienes hasta ese momento se contenían por la protección que todavía gozaba de sus amigos el conde de Paredes y de su esposa quienes vivían en España y ejercía su influencia protectora puesto que permanecían muy cerca de la reina Mariana madre del rey Carlos II. Pero también puso en alerta a los españoles peninsulares, puesto que el mensaje es un reclamo de inclusión de los criollos, que al ser discriminados por haber nacido en América, veían que quienes llegaban a gobernar, eran ajenos a esta tierra y a sus problemas.

En 1690 se publica su libro *Inundación castálida*. Y en ese mismo año escribe *Crisis de un sermón* que también fue llamada *Carta Atenagórica*, que publica, sin su consentimiento, su amigo el obispo de Puebla Manuel Fernández de Santa Cruz. Tres meses después, Sor Juana escribe *Respuesta a la carta de Sor Filotea de la Cruz* en la que revela los únicos datos biográficos que se tienen de ella. En 1692 se publica el segundo libro en España con el apoyo de la condesa de Paredes; ese mismo año muere el conde de Paredes y ella se

refugia ante los amagos del arzobispo Francisco de Aguiar y Seijas, su enemigo natural, en su antiguo confesor Antonio Núñez de Miranda, quien era miembro de la Inquisición. En 1693 realiza su tercera conversión, en la que firma con su sangre en el libro de las profesiones: yo la peor de todas.

Lo que sigue es el sometimiento. La obligan a abandonar su producción literaria y se aparta de las letras. Entrega su biblioteca para venderla y así ayudar a paliar el hambre que padecían sus compatriotas después de los desastres naturales que acontecieron en la ciudad y que provocaron levantamientos y descontentos sociales de los que hablamos antes.

Lo anterior permite concluir el mensaje de esta comedia no fue del todo bien acogido. El discurso que pronuncia Teseo, ante el rey Minos, en la primera jornada de la comedia, claramente expresa el deseo de los criollos de reivindicar su *status* independiente y obtener una autonomía como grupo que potencialmente poseía todo para regir sus destinos. De esta manera podemos concluir que Sor Juana fue precursora de la Independencia, al articular el discurso de los criollos en la voz de Teseo.

Referencias bibliográficas

Alatorre, Antonio (2011); *El heliocentrismo en el mundo de habla española*, México: FCE.

Huizinga, Johan (2008); *Homo ludens*, (Séptima edición) Madrid: Alianza /Emecé.

Luciani, Frederick (2004); *Literary Self-fashioning in Sor Juana Inés de la Cruz*, Lewisburg, PA: Bucknell University Press.

Rama, Ángel (1998); *La ciudad letrada*, Montevideo: ARCA.

Schmidhuber, Guillermo (1996); *Sor Juana dramaturga. Sus comedias de falda y empeño*, Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

BIBLIOGRAFIA GENERAL

- Aguirre, J.M. (1962). *Calixto y Melibea, amantes cortesanos*. Edición crítica. Madrid: Gráficas Ausejo.
- Alatorre, Antonio (2003). *El sueño erótico de la poesía española de los siglos de oro*; FCE: México.
- y Martha Lilia Tenorio, comps., (2007). *Sor Juana a través de los siglos* (dos volúmenes). México: El Colegio de México.
- (1995). *Sor Juana Inés de la Cruz, ENIGMAS, ofrecidos a la casa del placer*; edición y estudio de Antonio Alatorre; El Colegio de México: México.
- (2011). *El heliocentrismo en el mundo de habla española*, México: FCE.
- (2004). Reseña de “Elegir al enemigo” de Agustín de Salazar y Torres, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, enero-junio año/vol. LII, número 001. México: El Colegio de México (207-213).
- Alfaro, Alonso (2005). *El gran teatro del cielo*, en *Artes de México* no. 76 p 81.
- Álvarez de Miranda, Pedro (1992). Para la historia de “americano”. En: *Palabras e ideas: e léxico de la ilustración temprana en España* (1680-1760). Anejos del Boletín de la Real Academia Española: Madrid.

- Azar, Héctor (1994). El teatro medivista en la conquista espiritual de América, en *La literatura novohispana*, Instituto de Investigaciones Filológicas, México: UNAM. p 31-42.
- Bajtín, M. M. (2005). *Estética de la creación verbal* (12ª edición en español). México: Siglo XXI editores.
- Bhabha, Homi (2002) *El lugar de la cultura*, Buenos Aires: Ediciones Manantial, SRL. Traducción de Cesar Aura.
- Beaupied, Aída (1997). *Narciso hermético Sor Juana Inés de la Cruz y José Lezama Lima*; Liverpool University Press: Liverpool.
- Benítez, Fernando (1985). Los demonios en el convento; sexo y religión en la Nueva España, México: ERA.
- Beuchot, Mauricio (1996). Historia de la filosofía en el México colonial, Madrid: Herder.
- Buxó, José Pascual (1984). *Sor Juana Inés de la Cruz en el conocimiento de su Sueño*, discurso de ingreso en la Academia Mexicana correspondiente de la española, leído el 28 de junio de 1984; México: UNAM.
- (2006). *Sor Juana Inés de la Cruz (Lectura barroca de la poesía)*, Andalucía: Junta de Andalucía, Edición especial para la Feria del libro de Guadalajara 2006.
- Carreira, Antonio y Alatorre, Antonio (2010). *Soledades. Primero sueño*; FCE: México.
- Cerezo Graterol, Régulo (1985). *Sor Juana y la Cábala*, Tesis para optar al grado de Maestro en Letras Iberoamericanas de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México.
- Cornejo Polar, Antonio (2004). *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural de las literaturas andinas*. Lima: CELAP.
- Cruz, Sor Juana Inés de la (1994). *Obras Completas*, recopilado y editado por Alfonso Méndez Plancarte. México: FCE.
- Dodge, Meredith D. y Hendricks, Rick (1993). *Two hearts, one soul. The correspondence of the Condesa de Galve, 1688-96*. Albuquerque: University of New México Press.
- Eliade, Mircea (2009). *El mito del eterno retorno*, España: Alianza /Emecé.
- Fernández, Sergio (1996). Figuras españolas del Renacimiento y el Barroco. México: UNAM.
- (ed.) (1995) Los Empeños: Ensayos en Homenaje a Sor Juana Inés de la Cruz, UNAM: México.

- (1992); *La copa derramada alrededor de los Sonetos de Amor y Discreción de Sor Juana Inés de la Cruz*, México: UNAM.
- Flori, Jean de (2005); *Leonor de Aquitania. La reina rebelde*, Madrid: Ediciones Payot.
- Fuggle, Sonia Rose de (redactora de este número) (1992). *Discurso Colonial Hispanoamericano. Revista Foro Hispánico*. Amsterdam/ Atlanta: Rodopi.
- Gayol Fernández, Manuel (1964). *Teoría literaria*, Guatemala: Cultura centroamericana.
- Carcía-Canclini, Néstor (1990) *Culturas híbridas, estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo.
- Geertz, Clifford (1987). *La interpretación de las culturas*, Gedisa, Barcelona.
- Glantz, Margo (1995). *Sor Juana Inés de la Cruz: ¿Hagiografía o autobiografía?* México: UNAM.
- Gómez de Llano, Ignacio (1990). *Athanasius Kircher, Itinerario del éxtasis o las imágenes de un saber universal*, Madrid: Siruela.
- Gracián, Baltasar (1984). *El héroe. El discreto. Oráculo manual y arte de prudencia*, edición de Luys Santa Marina, Introducción y notas de Raquel Asun, Barcelona: Planeta.
- Graves, Robert (1985). *Los Mitos Griegos*. Vol. I Trad. Luis Echávarri y revisión Lucía Graves. Alianza Editorial, S.A. Madrid.
- Henríquez Ureña, Pedro (1928). *Seis ensayos en busca de nuestra expresión*. Buenos Aires: Babel, 1928, julio 2006. www.cielonaranja.com , (abril 17, 2010, 10:40 pm).
- Hernández-Araico, Susana (1998) Festejos teatrales mitológicos de 1689: la Nueva España y el Perú, de Sor Juana y Lorenzo de las Llamosas, (una aproximación crítica), en José Pascual Buxó (ed.), *La cultura literaria en la América virreinal: concurrencias y diferencias*, México: UNAM, pp. 317-326.
- Huizinga, Johan (2001). *Homo ludens*, trad. Eugenio Imaz, Madrid: Alianza Editorial.
- Larralde Rangel, Américo (2012). *El eclipse del Sueño de Sor Juana*, México: FCE.
- Lorenzano, Sandra (ed.) (2005). *Aproximaciones a Sor Juana*; Universidad del Claustro de Sor Juana y FCE: México.
- Luciani, Frederic (2004). *Literary Self- Fashioning in Sor Juana Inés de la Cruz*. Lewisburg, P.A., Bucknell University Press.
- Marínez-San Miguel, Yolanda (1999). *Saberes Americanos*; Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Universidad de Pittsburgh.

- Merrim, Stephanie (1999). *Early Modern Women's Writing and Sor Juana Inés de la Cruz*; Nashville: Vanderbilt University Press.
- (ed.) (1999) *Feminist Perspectives on Sor Juana Inés de la Cruz*, Detroit: Wayne State University Press.
- Moraña, Mabel (ed.) (2006). *Angel Rama y los estudios latinoamericanos*. Pittsburgh: Universidad de Pittsburgh.
- Moreno, Rafael (1966). Modern Philosophy in New Spain. *en* Mayor trends in Mexican Philosophy. Mario de la Cueva, ed. A.Robert Caponigri trad. Notre Dame /London: University of Notre Dame Press. (130-183).
- Moya López, Laura A (2003). Pedro Henríquez Ureña: La identidad cultural hispanoamericana en *La utopía de América*, EHMO; www.ejournal.unam.mx/historia_moderna/ehm20/EHMO2003 (mayo13, 2012, 3:50pm).
- Muñiz Huberman, Angelina (1993). Las claves de Sor Juana. *en: Y diversa de mí misma entre vuestras plumas ando. Homenaje internacional a Sor Juana Inés de la Cruz*, edición de Sara Poot Herrera. México: El Colegio de México.
- (1993). Las raíces y las ramas. Fuentes y derivaciones de la Cábala hispanohebra. México: FCE.
- O'Connor, Thomas A.(2001). Elegir al enemigo, de Salazar y Torres y su discurso primogénito: Una hipótesis sobre Festejo de Amor es más laberinto de Sor Juana y Juan de Guevara; *en Estudios del Teatro Áureo. Teatro espacio y representación. (misceláneos teatro)*; eds. Aurelio González, Ma. Teresa Miaja de la Peña, Lillian von der Walde Moheno, Serafín González, Alma Mejía: Congreso de la Asociación Internacional del Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro.
- (Ed.) Elegir al enemigo (2002). Las Obras Completas de Agustín de Salazar y Torres (1636-1675). (Number 1 Elegir al enemigo) Nueva York: Global Publications, Binghamton University.
- Paz, Octavio (1984). Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe, México: FCE.
- Pechêux, Michel (1969). “Análisis del contenido y teoría del discurso” en Análisis Automático del Discurso. Dunod. París.
- (1978). Hacia el análisis automático del discurso, Madrid: Gredos.
- Las condiciones de producción del discurso, PDF,traducción de Rosa Ma. Del Coto, <https://docs.google.com/file/d/0B6e5r7I177IkOWJINmM2ZmEtMmY0My00MmQ2LTk0MzYtOTgzMzliZGY1Yzc2/edit?pli=1> mayo 22, 2012; 1:49 pm.

- Peña Núñez, Beatriz Carolina (2004). Amor es más laberinto: un ejemplo teatral de la dualidad barroca. *Sapiens*, junio, año/vol.5, número extraordinario, (9-35). Universidad Pedagógica Experimental Libertador: Caracas, Venezuela.
<http://redalyc.uaemex.mx/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=41059902> 24 ene 4:30 pm.
- Perelmuter Pérez, Rosa (2004). Los límites de la femineidad en Sor Juana Inés de la Cruz: Estrategias retóricas y recepción literaria, Navarra: Universidad de Navarra.
- (1982). Noche intelectual: la oscuridad idiomática en el Primero sueño, México: UNAM:
- Pfeiffer, Heinrich, S.J (2007). Los jesuitas y los orígenes del teatro barroco en Europa; en *Artes de México*, No. 76,
- Poot Herrera, Sara (Ed) (1997). *Y diversa de mi misma entre vuestras plumas ando*, México: El Colegio de México.
- (Ed.) (1999). *Los guardaditos de Sor Juana*, México: UNAM.
- (Ed.) (1995). *Sor Juana y su Mundo*, México: Universidad del Claustro de Sor Juana.
- Plutarco (1921). Traducción del Griego por Antonio Ranz Romanillos. Consultado en internet. http://es.wikisource.org/wiki/Vidas_paralelas 14 de abril de 2012. 9:28 pm.
- Puccini, Darío (1999). Una mujer en soledad. Sor Juana Inés de la Cruz, una excepción en la cultura y la literatura barroca. México: FCE.
- Rama, Ángel (1998). Ciudad letrada, Montevideo, Uruguay, ARCA, S.R.L.
- Reyes, Alfonso (1962). *Letras de la Nueva España*. Obras completas, t XII. F. C. E.: México.
- Riva Palacio, Vicente (1980). *México a través de los Siglos*. t II: El virreinato. México: Editorial Cumbre.
- Rodríguez, Dalmacio (2007), Acerca de los genera discendi en los arcos triunfales novohispanos de la época de Carlos II; ponencia al *Congreso de dramaturgia y espectáculo teatral en la época de los Austrias. España y América*. ITESM, Monterrey octubre 2007.
- Rodríguez Garrido, José Antonio (2004). La Carta atenagórica de Sor Juana, textos inéditos de una polémica, México: UNAM.
- Rougemont, Denis de (2010); *El amor y Occidente*. Barcelona: Kairós.

- Rubial García, Antonio (2005). *Monjas, cortesanos y plebeyos. La vida cotidiana en la época de Sor Juana*. México: Taurus.
- Sabat de Rivers, Georgina (1998). *En busca de Sor Juana*, México: Facultad de Filosofía y Letras, UNAM.
- Said, Edward W. (1979). *Orientalism*. New York: Vintage Books.
- Sauret, Alberto (2001). *La permanencia del mito*, México: Ediciones Coyoacán.
- Schmidhuber, Guillermo (1995), Tríptico sobre Sor Juana: su dramaturgia y dos hallazgos de obras perdidas en *Cuadernos de Sor Juana*, compiladora Margarita Peña, México: UNAM.
- (1996). *Sor Juana dramaturga. Sus comedias de faldá y empeño*, Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- (2008). *Los cinco últimos años de Sor Juana*, Edo. de México: Instituto Mexiquense de Cultura.
- Sigüenza y Góngora, Carlos de. El teatro de las virtudes políticas, *Seis obras*, Biblioteca Ayacucho;
http://www.bibliotecayacucho.gob.ve/fba/index.php?id=97&backPID=96&swords=Teatro%20de%20las%20virtudes%20pol%EDticas&tt_products=106 (marzo 15, 2007,9:25 PM).
- Spivak, Gayatri Chakravorti (1985). Subaltern Studies: Deconstructing Historiography, en *Subaltern Studies IV: Writings in South Asian History and Society*, Ranajit Guha, editor. Traducción del artículo de Ana Rebeca Prada y Silvia Rivera Cusicanqui. Oxford University Press: Delhi (330-363).
- Vigil, José María (1874). Discurso pronunciado por el ciudadano José Maria Vigil, en Alatorre, Antonio y Martha Lilia Tenorio comps. (2007), *Sor Juana a través de los siglos* (Vol. 2). México: El Colegio de México, et al.
- Vitoria, Francisco de (1989). *Reflectio de indis*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Tenorio, Martha Lilia (1999). *Los villancicos de Sor Juana*, México: El Colegio de México.
- Trabulse, Elías (1994). *Los orígenes de la ciencia en México (1630-1680)*; FCE: México.
- (ed.) (1979). *Florilegio. Poesía, Teatro, Prosa. Sor Juana Inés de la Cruz*; selección y prólogo de Elías Trabulse: Promexa Editores: México.
- (1984) *El círculo roto*, México: FCE.

- Traslosheros, Jorge E. (2004). *Utopía inmaculada en la primavera mexicana. Los sirgueros de la virgen sin original pecado*. Primera novela novohispana, 1620. México: EHN 30, enero-junio, 2004, p 93-116. <http://www.ejournal.unam.mx/ehn/ehn30/EHNO3004.pdf> (mayo 13, 2012 3:20 pm).
- Vázquez de Espinosa, Fray Antonio (1944). *Descripción de la Nueva España en el Siglo XVII*; Editorial Patria: México.
- Viveros, Germán (2005). *Manifestaciones teatrales en Nueva España*. México: UNAM.
— (2004). *El teatro novohispano*, México: E H N 30, enero-junio p 45-61.
- Walde Moheno, Lillian von der (1997). El amor cortés; en *Espacio Académico de Onanáhuac*, III: 35 junio 1997. p 1- 4.
- Xirau, Ramón, (1997). *Genio y figura de Sor Juana Inés de la Cruz*, México: El Colegio Nacional, UNAM. Segunda edición.
- Yates, Frances (2001) *La filosofía oculta en la época isabelina*, México, FCE. Segunda reimpresión.