



# Sor Juana Inés de la Cruz y el teatro novohispano

---

XLII Jornadas de teatro Clásico

*Almagro, 9, 10, y 11 de julio de 2019*



*Edición cuidada por*  
**Rafael González Cañal**  
**Almudena García González**







*SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ*  
*Y EL TEATRO NOVOHISPANO*



CORTES DE  
CASTILLA-LA MANCHA



FFI2017-87523-P

# *Sor Juana Inés de la Cruz y el teatro novohispano*

**XLII Jornadas de teatro clásico**

Almagro, 9, 10 y 11 de julio de 2019

Edición cuidada por

Rafael González Cañal

y

Almudena García González



Ediciones de la Universidad  
de Castilla-La Mancha

2021

## JORNADAS DE TEATRO CLÁSICO DE ALMAGRO

(42º. 2019. Almagro)

Sor Juana Inés de la Cruz y el teatro novohispano: XLII jornadas de teatro clásico, Almagro, 9, 10 y 11 de julio de 2019 / edición cuidada por Rafael González Cañal y Almudena García González.— [Cuenca] : Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2021.

224 p.; 24 cm.— (Corral de comedias ; 45)

ISBN: 978-84-9044-457-3

1. Sor Juana Inés de la Cruz. 2. Teatro español – S. XVII — Historia y crítica I. González Cañal, Rafael, ed. lit. II. García González, Almudena, ed. lit. III. Universidad de Castilla-La Mancha, ed. V. Título VI. Serie

821.134.2-2.09 “ 16 ”(063)

© de los textos: sus autores.

© de la edición: Universidad de Castilla-La Mancha.

Edita: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

Director: César Sánchez Ortiz.

Colección CORRAL DE COMEDIAS, núm. 45.

Director: Felipe B. Pedraza Jiménez.

1ª ed. Tirada: 200 ejemplares.

Diseño de la cubierta: C.I.D.I (Universidad de Castilla-La Mancha)

Composición y maquetación: Añil desarrollo gráfico -anil.es-

Impresión: Masquelibros.

Impreso en España (U.E.) – *Printed in Spain (U.E.)*

ISBN: 978-84-9044-457-3 (edición impresa)

D.L. CU 55-2021

ISBN: 978-84-9044-458-0 (edición electrónica)

ISSN: 1699-8650

Doi: [http://doi.org/10.18239/cor\\_45.2021.00](http://doi.org/10.18239/cor_45.2021.00)



Esta obra se encuentra bajo una licencia internacional Creative Commons CC BY 4.0. Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra no incluida en la licencia Creative Commons CC BY 4.0 solo puede ser realizada con la autorización expresa de los titulares, salvo excepción prevista por la ley. Puede Vd. acceder al texto completo de la licencia en este enlace: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.es>

## PALABRAS PRELIMINARES

Por primera vez me toca a mí redactar estas palabras preliminares que abren el volumen de las actas de las Jornadas de teatro clásico de Almagro. En las veintisiete ocasiones anteriores en que la Universidad de Castilla-La Mancha ha organizado las Jornadas de teatro clásico de Almagro, ha sido mi compañero Felipe B. Pedraza el encargado de esta presentación, pero en 2019 decidió retirarse de las Jornadas con la misión cumplida después de un trabajo de muchos años. Él ha consolidado y mantenido esta actividad contra viento y marea. Hoy podemos decir que nuestras Jornadas almagrañas se han convertido en todo un referente del diálogo y el entendimiento entre los estudiosos e investigadores y la gente del teatro que tanto se ha venido demandando. No podemos más que agradecerle su trabajo y entusiasmo a lo largo de tantos años.

Para celebrar las XLII Jornadas contamos con la ayuda de diferentes instituciones a las que queríamos agradecer su apoyo y su confianza: el Instituto Almagro de teatro clásico, las Cortes de Castilla La Mancha y la Facultad de Letras de nuestra universidad.

Además, disfrutamos de la presencia de colegas y amigos que vinieron a apoyar nuestras Jornadas de una manera desinteresada y entusiasta: Matías Barchino, decano de la Facultad de Letras, que colaboró generosamente en esta edición; Antonio Serrano, director de las Jornadas de Teatro del Siglo de Oro de Almería durante muchos años, que se encargó de moderar el coloquio de los directores escénicos; Luciano García Lorenzo, que también dirigió algunas ediciones de estas Jornadas en los primeros tiempos y que, después fue director del Festival de Almagro durante ocho años; Francisco Domínguez Matito que trajo a Almagro un nutrido grupo de becarios de la Universidad de La Rioja; y Mar Zubieta, fiel amiga de las Jornadas, que presentó las publicaciones de la Compañía Nacional de Teatro Clásico. A todos ellos, mi agradecimiento.

Y he de dedicar también unas palabras de gratitud a los asistentes, a todos los que han querido dedicar su tiempo a reflexionar sobre esa figura apasionante que es Sor Juana Inés de la Cruz. A ella le tendría que dar también las gracias por conseguir casi un centenar de matriculados y propiciar ese ambiente mágico y cordial que vivimos durante aquellos tres calurosos días del julio almagreño.

Gracias a los ponentes, a los mexicanos y a los españoles, que nos han permitido acercarnos a la figura de Sor Juana Inés de la Cruz y al teatro novohispano. Tuvimos la suerte de contar con la presencia de Margo Glantz que, con su saber y simpatía, inauguró brillantemente esta edición, en un entusiasta y rico diálogo con Beatriz Aracil. Contamos también con Sara Poot Herrera, Carmen López Portillo, Judith Farré y Javier Rubiera que nos ilustraron sobre diversos aspectos de la obra de Sor Juana y del teatro novohispano. Un capítulo aparte mereció Juan Ruiz de Alarcón, el otro gran dramaturgo mexicano, a quien dedicaron sus intervenciones Germán Vega García-Luengos y José Montero.

Un apartado especial merece la aportación de los directores y actores que pasaron por nuestros coloquios para explicar su trabajo y atender todo tipo de cuestiones y sugerencias. La presencia de Helena Pimenta y los actores de la CNTC en el último coloquio puso el broche de oro a esta edición. A todos ellos, muchas gracias.

Todo ello fue posible gracias a un equipo entusiasta y experimentado formado por Elena Marcello, Almudena García, Alberto Gutiérrez, Conchi Astilleros y Roberto González, con la ayuda inestimable de nuestros becarios: José Luis Muñoz, Carmen Santana, Andrea Espadas y Celia Román.

Esperemos que estas actas reflejen de alguna manera lo mucho que disfrutamos y lo mucho que aprendimos en estas entrañables Jornadas dedicadas a Sor Juana.

RAFAEL GONZÁLEZ CAÑAL  
UNIVERSIDAD DE CASTILLA-LA MANCHA

# Sor Juana Inés de la Cruz y el teatro novohispano

XLII Jornadas de teatro clásico de Almagro

Almagro, 9, 10 y 11 de julio de 2019

DIRECCIÓN

Rafael González Cañal

SECRETARÍA

Almudena García González

COMISIÓN ORGANIZADORA

Elena E. Marcello,

Alberto Gutiérrez Gil

María Concepción Astilleros

BECARIOS

José Luis Muñoz Muela

Carmen Santana Bustamante

Andrea Espadas Ureña

Celia Román Álvarez

# Programa

## Martes 9

- 10:30 Recepción y entrega de documentos
- 11:00 Inauguración de las Jornadas
- 11:30 Margo GLANTZ (Univ. Nacional Autónoma de México y Academia Mexicana de la Lengua): *En las aguas de Narciso: la producción dramática de Sor Juana*. Diálogo con Beatriz ARACIL (Univ. de Alicante)
- 13:30 *Libros en escena*  
Mar ZUBIETA:  
Publicaciones de la Compañía Nacional de Teatro Clásico
- 13:30 Visita al corral de comedias
- 18:00 Germán VEGA GARCÍA-LUENGOS (Univ. de Valladolid):  
*Lo que aún no sabíamos de Ruiz de Alarcón*
- 19:00 José MONTERO REGUERA (Univ. de Vigo):  
*La complejidad estilística de «La verdad sospechosa» de Ruiz de Alarcón*
- 22:45 Representación teatral: *Valor, agravio y mujer* y *El conde Partinuplés*, de Ana Caro (Fundación Siglo de Oro/ Rakatá). Palacio de los Oviedo

## Miércoles 10

- 10:00 Sara POOT HERRERA (Univ. de California, Santa Bárbara & UC-Mexicanistas):  
*Sor Juana y «una cómica», actriz que recitó el poema del «Neptuno Alegórico»*
- 11:00 Judith FARRÉ (Consejo Superior de Investigaciones Científicas):  
*«Los empeños de una casa», el diseño de un festejo teatral*
- 12:30 Coloquio sobre la representación de *Valor, agravio y mujer* y *El conde Partinuplés*, de Ana Caro: Rodrigo ARRIBAS y Fernando GIL
- 17:30 Álvaro CUÉLLAR (Universidad de Kentucky, EEUU): *El teatro de Alarcón y Sor Juana de la Cruz ante las humanidades digitales*
- 18:00 Presentación del número dedicado a Sor Juana Inés de la Cruz de la revista *Inundación Castálida*  
Carmen LÓPEZ PORTILLO ROMANO

- 19:00 Coloquio sobre la puesta en escena de *Los empeños de una casa* de Sor Juana Inés de la Cruz  
Manuel CANSECO (director escénico), Ignacio GARCÍA (director escénico) y Yayo CÁCERES (director escénico)  
Presenta: Antonio SERRANO
- 22:45 Representación teatral: *El castigo sin venganza*, de Lope de Vega (CNTC).  
Hospital de San Juan

### **Jueves 11**

- 10:00 Carmen LÓPEZ PORTILLO ROMANO (Univ. del Claustro de Sor Juana, México):  
*De Fibonacci a Sor Juana*
- 11:00 Javier RUBIERA (Univ. de Montreal, Canadá):  
*El teatro evangelizador novohispano en el contexto del teatro misionero del siglo XVI*
- 12:30 Coloquio sobre la representación de *El castigo sin venganza*, de Lope de Vega (Compañía Nacional de Teatro Clásico). Intervienen: Helena PIMENTA, Joaquín NOTARIO, Beatriz ARGÜELLO y Rafa CASTEJÓN.
- 13:45 Clausura



**SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ**



# EN LAS AGUAS DE NARCISO: LA PRODUCCIÓN DRAMÁTICA DE SOR JUANA

**Margo Glantz**

---

UNAM Y ACADEMIA MEXICANA DE LA LENGUA

Diálogo con **Beatriz Aracil**

---

UNIVERSIDAD DE ALICANTE

Orcid: 0000-0002-4982-1817

[http://doi.org/10.18239/cor\\_45.2021.01](http://doi.org/10.18239/cor_45.2021.01)

*Presentar a Margo Glantz en el marco de las Jornadas de teatro clásico de Almagro, dedicadas en esta ocasión a «Sor Juana Inés de la Cruz y el teatro novohispano», es para mí a un tiempo un placer y un reto. Siempre exigente con su propia escritura, Margo Glantz es requerida como ensayista y narradora en los más variados puntos del planeta (es muy difícil seguirle la pista a esta viajera empedernida), pero el éxito que está obteniendo su obra de creación no debe hacernos olvidar que es, quizá ante todo, como bien saben ustedes, una investigadora de enorme prestigio.*

*En su México natal, además de ser miembro de número de la Academia de la Lengua desde 1995, ha recibido, entre otros, el Premio Nacional de Ciencias y Artes en el ramo de Lingüística y Literatura (2004), Doctorados Honoris Causa por universidades como la Autónoma de Nuevo León (2010) o la de Guadalajara (2017) y el Premio Alfonso Reyes*

*otorgado por el Colegio de México (2017). Ha impartido cursos en universidades como Cambridge, La Jolla, Berkeley, Yale, San Marcos de Lima, Buenos Aires o Viena. Ha sido reconocida con las becas Rockefeller y Guggenheim. Y en la Universidad de Alicante tuvimos la satisfacción de otorgarle el Honoris Causa hace dos años, dedicándole además un seminario internacional que reunió a casi una treintena de especialistas en su obra llegados de México, EE. UU., Brasil, Alemania, Italia, Austria y España, en el que no pudo faltar la reflexión sobre sus ensayos en torno a la literatura colonial y, concretamente, sobre Sor Juana, que desde 2006 podemos consultar agrupados en el primer volumen de sus Obras reunidas en FCE.*

*Precisamente por su condición de máxima especialista en la obra de la autora novohispana, Margo Glantz dirigió la Biblioteca de Autor Sor Juana Inés de la Cruz que presentó precisamente aquí, en Almagro, en julio de 2005, en el XII Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro. Volver con ella más de una década después, gracias a la amable invitación de Rafael González Cañal, y hacerlo de nuevo para hablar de Sor Juana, es para mí muy gratificante por lo que significa este espacio y porque conversar con nuestra querida Margo sobre esa figura excepcional de las letras hispánicas resulta siempre una experiencia única.*

*Una especie de «sutil trenza» une a estas dos figuras: si los trabajos de Margo Glantz destacan entre la abundantísima bibliografía que puede consultarse hoy sobre Sor Juana es porque, aunque separadas por tres siglos, ambas comparten una inteligencia excepcional, una voraz curiosidad por todas las formas de conocimiento y una gran capacidad para integrar preocupaciones personales, lecturas y saberes en géneros literarios diversos. Margo comprende muy bien a Sor Juana.*

*Muy buenos días, querida Margo. Me gustaría que iniciáramos esta charla en formato de diálogo hablando precisamente de la excepcionalidad de Sor Juana, de su personalidad literaria y su recepción en América y Europa.*

Es para mí una satisfacción estar hoy en Almagro. Le agradezco mucho a Beatriz Aracil este elogio calificándome de máxima cuando soy mínima, o, como decía sor Juana, «la peor de todas». Agradezco muchísimo también a Rafael González Cañal y Almudena García todas sus gentilezas, y a todas las personas que han hecho posible que esté yo hoy aquí.

Me pareció muy significativo que anoche asistiéramos a una representación radiofónica sobre la vida de sor Juana. Me parece muy especial este hecho: que sor Juana se vuelva una figura radiofónica aquí en Almagro y que, además, se empiece a trabajar

la vida de sor Juana un poco como se trabaja la vida de Frida Kahlo, simplificándola de alguna manera. Es como si lo más importante de sor Juana fuese su vida, ciertos momentos particulares de su vida que suscitan un poco de morbo. Por ello me interesaría plantear otra forma de ver a sor Juana, sobre todo a partir de lo que sor Juana escribió, lo que significó en el siglo en que vivió en México.

Para ello, voy a empezar recogiendo de un texto que publiqué hace tiempo («Las curiosas manos de una monja jerónima») un elogio que el escribano Pedro Muñoz de Castro dirige a Sor Juana. Ahora sabemos que Muñoz de Castro tuvo una estrecha relación con Sor Juana, y en su *Defensa del sermón del mandato*, descubierta por José Antonio Rodríguez Garrido en la Biblioteca Nacional de Lima, refiriéndose a la *Carta atenagórica* (texto publicado por el obispo Fernández de Santacruz que generó una enorme polémica y causó considerables problemas a sor Juana) habla de ella en estos términos:

Mujer de quien, no menos que de las obras de su entendimiento, me he admirado de sus curiosas manos. ¡Qué labores! ¡Qué cortados! ¡Qué prolijidad! ¡Qué aseo! ¡Qué delgadeza! Para todo sirve el entendimiento.

En efecto, sor Juana abarcaba saberes muy diversos. Era extraordinaria haciendo vainicas, cocinando, siendo contadora de su convento, trabajando astrología y astronomía, estudiando mitología griega y romana. Era una de las mujeres más interesantes de la colonia. Tanto es así que América atraía a España no solo por el oro material sino también por el oro intelectual que era sor Juana. Los españoles se preguntaban qué obras de la madre sor Juana les traían los galeones.

Era hija ilegítima de una madre analfabeta que, sin embargo, desde muy niña se preocupó por llevarla con una hermana mayor a una Casa de Amigas, donde aprendió a leer, escribir y contar a los tres años, de manera que sor Juana (como Mozart) demostró que era un genio y que podía deslumbrar a los que tenía alrededor. Se dice que a los 8 años escribió su primera loa eucarística (años más tarde, ya en el convento de San Jerónimo, compondría las loas de sus tres autos sacramentales: *El divino Narciso*, *El cetro de José* y *El mártir del sacramento*, *San Hermenegildo*). De hecho, se ha encontrado una loa con fragmentos en náhuatl que se le ha atribuido, aunque no se ha probado que sea de ella. Lo que sí sabemos es que desde muy niña había deslumbrado a la gente de su entorno.

Su abuelo materno tenía una biblioteca muy amplia donde sor Juana abrevó una cantidad de conocimientos impresionante. Ella, como dice en la *Respuesta a sor*

*Filotea*, «apremió» a su madre para que le «mudara el traje» y la enviara a la universidad. La madre se dio cuenta de que era demasiado brillante como para quedarse en el pequeño pueblo en el que había nacido (San Miguel Nepantla) y la envió a la capital de la Nueva España, donde estuvo viviendo con María Mata, hermana de su madre, casada con un notable bastante rico y culto que logró que entrara como criada de la virreina Leonor Carreto, marquesa de Mancera.

La marquesa fue fundamental para sor Juana porque le ayudó a desarrollar sus conocimientos. En la corte deslumbró también al virrey, quien hablaba de ella de manera extraordinaria. El padre Calleja, en su Aprobación a la *Fama y obras póstumas* de sor Juana, recoge la anécdota que le contó el propio marqués, quien, asombrado por la inteligencia y la memoria de Sor Juana, decidió un día hacerle un examen ante los cuarenta sabios más importantes del virreinato y, siendo ella una adolescente, casi una niña,

...a la manera que un galeón real se defendería de pocas chalupas que le embistieran, así se desembarazaba Juana Inés de las preguntas, argumentos y réplicas que tantos, cada uno en su clase, le propusieron.

Esta es una de las escenas más importantes de la vida de sor Juana, que la dispone para iniciar un tipo de vida totalmente distinta a la de la corte. ¿Qué opciones de vida tiene en ese momento? No puede entrar a la universidad por ser mujer. No puede casarse porque se va a limitar a tener hijos, no va a poder escribir, no va a poder pensar. Por ello decide ingresar en un convento.

Aconsejada por su confesor, Núñez de Miranda (que le busca la orden más estricta para que nunca escriba), ingresa primero con las Carmelitas Descalzas. Allí pasa tres meses y contrae tifus exantemático, lo que le obliga a salir y volver a la corte, donde se prepara para pasar a un convento de regla más mitigada como es el de San Jerónimo.

*Querría volver a esa imagen de sor Juana como «galeón real» ante las «chalupas» de los sabios mexicanos porque hay un «autorretrato» de sor Juana, a través del personaje de Leonor en Los empeños de una casa, en el que habla precisamente de esa valoración que hacen los demás de su inteligencia, incluso dudando sobre si es una inteligencia adquirida con esfuerzo o lograda por ciencia infusa («de tal modo que llegaron / a venerar como infuso / lo que fue adquirido lauro»). Querría que te refirieras ahora a ese personaje de Leonor y plantearas cómo se relaciona con la propia sor Juana y cómo se convierte además este pasaje —según tú misma has apuntado— en un autorretrato mucho más intelectual que físico.*

*Los empeños de una casa* es una comedia importantísima, un ejemplo maravilloso de lo que es el teatro del Siglo de Oro, que no se reduce a la representación de una pieza principal (Judith Farré, que nos acompaña, ha trabajado de forma deliciosa la relación entre el teatro y la fiesta en el mundo novohispano, y particularmente el tema del elogio en las loas de sor Juana). Su título viene de la obra de Calderón *Los empeños de un acaso*. Con su inteligencia extraordinaria, capaz de trastocar violentamente los modelos y hacerlos suyos, sor Juana elige el título de *Los empeños de una casa* y hace que aparezcan dos personajes singulares que de alguna manera están relacionados, a mi modo de ver, con dos personajes del auto sacramental *El divino Narciso* (Narciso y Naturaleza Humana) que también se enamoran por la semejanza: Carlos y Leonor son ambos bellísimos físicamente, son como un espejo el uno del otro, ella femenino y él varonil, y al mismo tiempo de inteligencia poco común. Solo siendo tan inteligentes y tan hermosos físicamente pueden enamorarse el uno del otro. El amor surge de la semejanza, como en *El divino Narciso*.

Pero, además, yo pienso, como otros investigadores, que en algunos pasajes la Leonor de *Los empeños de una casa* es sor Juana, que está hablando de sí misma, del mismo modo que en la loa al auto sobre *San Hermenegildo*, habla por boca del Estudiante, quien desarrolla una serie de argumentos ya expuestos por la monja en la *Carta atenagórica*. Es decir, que constantemente sor Juana, una mujer intelectual que había deseado entrar a la universidad, está presente en sus obras. Si, de alguna forma, esa imagen del galeón frente a las chalupas supone un acceso simbólico a la universidad pública, a la que no pudo acceder, ya que su madre no le permitió vestirse de hombre para hacerlo, sor Juana logra «vestirse» de hombre como Estudiante en la loa a *San Hermenegildo* y, al mismo tiempo, se presenta como un personaje inteligentísimo, capacitado para todo, superior al resto de personajes que la rodean, en la comedia *Los empeños de una casa*, a través de esa mujer, Leonor, que no tiene que decir que es bella porque basta con verla («Decirte que nací hermosa / presumo que es excusado») y que tiene un reflejo perfecto en su enamorado, que es Carlos.

Me parece muy linda la forma en que sor Juana toma elementos de todos los autores de su tiempo (de Calderón, Tirso, Ruiz de Alarcón...), plagia, glosa, y, sin embargo, logra también crear un espacio propio donde pareciera que los sobrepasa. Yo creo que sor Juana es una de las figuras más extraordinarias de los Siglos de Oro. Ya decía el padre Calleja, a propósito del *Primero sueño*, que Sor Juana lo escribe «a imitación» de Góngora, que «vuelan ambos por una esfera misma», pero que las materias que ella elige para su poema son distintas y «por su naturaleza tan áridas que haberlas hecho tanto florecer tanto arguye maravillosa fecundidad en el cultivo». Siguiendo un poco

esta idea, yo creo que Sor Juana va más allá que Góngora, porque él utiliza en su poema una serie de temas que son poéticos, imágenes muy versificables, mientras que sor Juana aborda temas que eran muy difíciles de poetizar y, sin embargo, alcanza en este empeño logros distintos de los de su modelo. Era extraordinaria en todos los sentidos. Cuando uno lee *El divino Narciso*, y ve cómo se incorporan al texto ideas de las Sagradas Escrituras, de los Padres de la Iglesia, de Santo Tomás y los escolásticos, cómo se relaciona con Pausanias, con Plutarco, con tantos escritores y filósofos, una se pregunta cómo pudo, en su época, y con una biblioteca conventual, resumir en una sola obra, como puede ser esta o *Los empeños de una casa*, tantos conocimientos diversos: filosofía, teología, retórica, astronomía... dosificando, sintetizando de manera prodigiosa.

*A propósito de Los empeños de una casa, tú misma has comentado que llama la atención en esta obra cómo los personajes trasgreden la tradición previa rompiendo con los tópicos, con el comportamiento que se espera de ellos: que don Carlos no sufra de celos ante el comportamiento de Leonor es algo poco habitual en los personajes del teatro barroco.*

Sí, es cierto. En el teatro del Siglo de Oro, cuando surge el equívoco, los personajes caen en él y empiezan a pensar mal del otro. En cambio, don Carlos ve que Leonor está con don Pedro y en un principio no desconfía de ella, se niega a hacerlo. Aunque acabe desconfiando, porque hay demasiados equívocos, su primera reacción es creer en Leonor porque ambos son excepcionales y, ¿cómo puede una mujer como Leonor enamorarse de un hombre como don Pedro? En la lógica de don Carlos es imposible.

*Esa relación-espejo entre algunos personajes decías que también aparece en El divino Narciso respecto al propio Narciso y Naturaleza Humana, pero aquí surge otro personaje: Eco.*

En autos anteriores de otros autores, Eco y Narciso eran pareja, y Eco representaba a la Iglesia. Sor Juana, en cambio, hace que Eco represente al Demonio. Pero a mí me parece que, de alguna manera, sor Juana también se representa a sí misma a través de Eco. Porque hay en ella algo de demonio, de perversidad, de extraordinario, para los cánones de su tiempo, es decir, para una mujer y monja por añadidura. Sor Juana toma en este auto, de forma muy literal, varios elementos de la comedia pastoril de Calderón de la Barca, *Eco y Narciso*. Así, por ejemplo, incluye unos versos pronunciados por Eco que son casi idénticos a los de Calderón (los que inician «Bellísimo Narciso, / que a estos humanos valles...») y empieza el auto con el coro que canta «¡alabad a Narciso, fuentes y flores!» a imitación de un verso que se repite en la comedia, «Díganme de Narciso flores y fuentes» (a mi modo de ver, es mucho

más hermoso poéticamente «fuentes y flores» que «flores y fuentes»). Vemos cómo sor Juana tergiversa, da la vuelta, y hace que todo se vuelva más expresivo.

*Tú comentas que Eco intenta romper la semejanza que existe entre Naturaleza Humana y Narciso. Y en esa ruptura se incorpora el concepto de «borrón».*

A mí me interesa mucho, cuando trabajo un texto, ver qué palabras concretas utiliza el autor, y una de las palabras que más utiliza sor Juana es «borrón», una palabra muy habitual en la época colonial. Cuando el obispo Fernández de Santacruz le publica la *Carta atenagórica*, escribe al inicio que lo ha hecho para que «vuestra merced se vea en este papel de mejor letra», y ella le agradece en la *Respuesta* que haya dado a la prensa sus «borrones». Sor Juana se refiere además, en su *Carta al padre Núñez*, a cómo en el convento, al ver su caligrafía extraordinaria, creen que es cosa del Demonio, que «no es decente» en una mujer, y le obligan a «malearla». Y al malear la letra se producen borrones. A mí me parece muy interesante cómo desarrolla sor Juana en toda su obra esta idea de los borrones. Por ello me voy a permitir leer un fragmento de un texto mío sobre este tema incluido en *Sor Juana Inés de la Cruz: ¿Hagiografía o autobiografía?*<sup>1</sup>:

Los borrones forman parte inextricable de cualquier escritura; no es posible escribir sin enmendar las frases, tacharlas, cambiarlas de lugar, hacerlas desaparecer, borrarlas, y dejar manchas en el papel, aunque sea flagrante su sentido figurado, es decir, el texto mismo. El proceso concreto de la escritura con sus vaivenes y sus tachaduras está descrito directamente en el prólogo que Sor Juana escribió para la compilación de sus poemas del tomo I de sus obras y que no apareció publicado en la *Inundación castálida* de 1689: «Estos versos, lector mío / que a tu deleite consagro, / y sólo tienen de buenos / conocer yo que son malos, / ni disputártelos quiero / ni quiero recomendarlos, / porque eso fuera querer / hacer de ellos mucho caso. / No agradecido te busco; / pues no debes, bien mirado, / estimar lo que yo nunca / juzgué que fuera a tus manos. / En tu libertad te pongo, / si quisieres censurarlos... / Bien pudiera yo decirte / por disculpa, que no ha dado / lugar para corregirlos / la prisa de los traslados; / que van de diversas letras, / y que algunas de muchachos, / matan de suerte el sentido / que es cadáver el vocablo».

La cita presenta aspectos bien distintos entre sí: por un lado, advertimos un tono desenfadado, casi de desafío, destinado al lector y añadido a la declaración expresa de que sus versos no estaban destinados para la luz pública, «lo que yo nunca / juzgué que fuera a tus manos». Una captación de benevolencia negativa. El título del verso lo recalca cuando especifica:

---

<sup>1</sup> Margo Glantz, *Sor Juana Inés de la Cruz: ¿Hagiografía o autobiografía?*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1995, pp. 106-108.

Prólogo al lector, de la misma Autora, que lo hizo y envió con la prisa que los traslados, obedeciendo al superior mandato de su singular patrona,... por si viesan la luz pública: a que tenía tan negados Sor Juana sus versos, como lo estaba ella a su custodia, pues en su poder apenas se halló borrador alguno.

La segunda parte de la cita es una disculpa en la que cabe la descripción material de uno de los procesos por los que pasa la escritura, en el acto mismo de escribir, es decir, el traslado, la copia, el «borrador», el cual, para existir, deberá estar compuesto de letras y «borrones». Es por ello muy significativo que esta palabra usada en los versos que abren la segunda edición del primer tomo de sus obras, con su sentido formal y palaciego de falsa modestia, común en su escritura, se emplee de otra forma al inicio de su texto más expresamente autobiográfico, la *Respuesta*. Esa misma palabra que en *El Divino Narciso* define a la escritura, se utiliza en la *Respuesta* como algo nefasto y referido al proceso mismo de escribir. Ya lo había dicho en la *Carta atenagórica*.

No cabe duda, Sor Juana usa la palabra «borrón» de manera muy especial. Hay un cambio dramático de tono entre sus diversos escritos, aunque los separe una escasa distancia cronológica (con excepción del de la carta dirigida a Núñez de Miranda que quizá sea de principios de la década). Los versos, a manera de prólogo, debieron haber sido escritos hacia 1688; La *Carta atenagórica* fue publicada en 1690 y la *Respuesta a Sor Filotea* está fechada el 1º de marzo de 1691, es decir unos cuantos meses después de la publicación de la *Atenagórica*. En los versos del prólogo, donde, de manera bastante elíptica, nos da cuenta del porqué de los borrones, hay una seguridad desdeñosa que dista mucho del tono respetuoso y hasta atemorizado de la *Respuesta*. ¿Por qué tantas diferencias? ¿Qué significaba para ella que una mecenas de la categoría de la marquesa de Paredes —el superior mandato de su singular patrona— publicara en España un conjunto de textos que habrían de editarse allí, en 1689, con el hiperbólico título de *Inundación castálida*? ¿Por qué es tan juguetón y desafiante el tono con que entrega sus versos —repito— a las prensas de la metrópoli? ¿Por qué tanto desprecio si como dama de palacio ha aceptado el mandato de la virreina para imprimir sus «negros» versos que, recalca ella en otro de sus escritos, la Carta llamada de Monterrey, le son indiferentes? ¿Por qué, cuando otro mecenas, esta vez el obispo Manuel Fernández de Santa Cruz, edita a sus costas la *Carta atenagórica*, el favor «es de tal magnitud» que la deja muda?

Es obvio que hay una respuesta inmediata. Los versos pertenecen a la cortesanía, uno de los discursos del poder; las cartas entran dentro del terreno de lo religioso; al producirlas, puede ser perseguida por los «ruidos» temibles de la Inquisición, el otro polo en competencia, entre cuyos extremos ella oscila. Esto, además de deducirse ló-

gicamente por la estructura de la sociedad colonial en que vivía Sor Juana, se expresa nítida y directamente en la *Respuesta* y ha sido objeto cuidadoso de otros escritores. Sin embargo, varias cosas aún me dejan perpleja y me gustaría tratar de contestarlas aunque sea parcialmente. Se refieren, por un lado, al proceso de la escritura misma, implícito, como lo he sugerido, en el empleo que Sor Juana hace de la palabra «borrar». Me parece fundamental reflexionar sobre ese acto de escritura implícito en la tarea de exponer las ideas, tacharlas después, hacerlas desaparecer y expresarlas mejor o encubrirlas en caso de que resulten peligrosas. Las diversas variantes semánticas del por demás curioso, comprometido, ambiguo y sin embargo muy sugerente vocablo «borrón», como lo usa Sor Juana, es un eco magnificado de la dificultad implícita en la acción concreta de escribir y sus consecuencias posteriores.

*Hablas de las consecuencias de la escritura, Margo, y entre ellas está el castigo. El «borrón» se refiere entonces también a la culpa, y, en ese sentido, me gustaría volver a El divino Narciso para atender al doble sentido de la palabra «borrar» en el auto: por un lado, Eco intenta borrar la semejanza entre Narciso y Naturaleza Humana, pero, por otro, borrar es lavar las culpas (por ello la Virgen María, en su Inmaculada Concepción, es un retrato de Dios «sin borrón»).*

Sor Juana siempre se plantea las dobles posibilidades de una palabra. Eco utiliza la palabra «borrar» en el sentido de borrar la semejanza, de hacer que el Demonio se apodere de Naturaleza Humana de nuevo, a pesar de la muerte redentora de Narciso/Cristo, para que otra vez las culpas conviertan su espejo en un espejo de cieno, borronea el agua de manera que no se pueda ver la semejanza. Narciso, en cambio, ayudado de la Gracia, intenta que la semejanza se vuelva meridiana: esta le ofrece su imagen a Naturaleza Humana a través de «la clara fuente / en el margen cristalino».

Es muy interesante cómo sor Juana toma de las *Metamorfosis* de Ovidio la descripción del estanque donde Narciso se va a mirar para convertirlo en ese estanque divino donde se encuentran Naturaleza Humana y Narciso, donde ella se redime por la Gracia y el sacrificio de Cristo. Pero, además, Ovidio está presente en el auto en la medida en que sor Juana logra que en la obra haya a su vez una metamorfosis, que los personajes se transformen. Si Narciso se convierte en flor en el mito, para sor Juana se convierte en Cristo. Es una metamorfosis extraordinaria porque se trata de un personaje casi sacrílego, que representa la soberbia, el amor a sí mismo, y sin embargo, aquí se convierte en el personaje más excelso, Cristo, que consigue la redención de la Naturaleza Humana. Sor Juana logra que Ovidio, Calderón, Pausanias, Teócrito, todos los autores en los que se basa para escribir sus textos, aparezcan sintetizados y superados de forma admirable; con sus mismos artificios, logra un artificio mayor. Aquí, el «borrón»

primordial que hace que la Naturaleza Humana no pueda acceder a la Gracia, porque Eco/Luzbel la ha tentado, acaba convirtiéndose en la fuente límpida, cristalina, que se muestra a través de toda una serie de metáforas muy exactas y logradas. Sor Juana dice de sí misma: «Sé que nací tan poeta, que azotada, como Ovidio, suenan en metro mis quejas», y, como sabes, en la *Respuesta a sor Filotea* confiesa que en un tiempo creyó que todo el mundo hablaba en verso como ella, que los demás eran iguales a ella y poseían naturalmente esa habilidad innata. ¡Qué lástima que no seamos así!

*Otro aspecto que tú has destacado de sor Juana es su capacidad para moverse en los límites de la heterodoxia, para asumir toda una tradición y, al tiempo, transgredirla sin llegar a traspasar esos límites. En ese sentido, El divino Narciso se vincula a otras obras, ¿verdad?*

Judith Farré tiene un texto maravilloso, «Las loas de sor Juana, razones son finezas», en el que trabaja, entre otras cosas, cómo en la loa dedicada a Carlos II, en la que supuestamente tiene que alabar al rey, la monja hace malabarismos y logra convertir a la virreina en «reina», en el personaje fundamental de la obra, en una divinidad casi semejante a la Virgen María, pero sin caer en la heterodoxia («La excelsa María Luisa, / en cuyo hermoso cielo / lucen ámbar las rosas...»). Aunque ella dice que no quiere «ruido con el Santo Oficio», en realidad siempre le está tocando a la puerta para ver si la persigue. Y, aunque durante mucho tiempo se salva, siempre está al filo de la navaja. Logra hacer cosas verdaderamente admirables, de una heterodoxia pavorosa, y, sin embargo, solo unos pocos la persiguen, como el obispo Aguiar y Seijas, un ser siniestro que detesta a las mujeres y que obliga a sor Juana a ceder su biblioteca.

Hace poco me han escrito unos amigos de Quito que se han encontrado unos versos paródicos que podrían ser de sor Juana, en los que el burro de Sancho Panza cocina. Quizá el texto forme parte de toda esta literatura generada por la *Atenagórica* que últimamente se ha encontrado en muy diversos archivos virreinales de América. Y es probable que, también en España, se descubran documentos valiosos, quizá correspondencias ¿con los marqueses de la Laguna o con el padre Calleja? Así ha ocurrido con los *Enigmas* dedicados a las monjas portuguesas, compuestos durante el período en el que supuestamente había dejado de escribir por completo y solo podía leer literatura sagrada, o con el inventario de libros que sor Juana había vuelto a reunir después de que hubiese vendido su valiosa biblioteca de 4000 volúmenes, un inventario descubierto hace algunos años entre documentos que se salvaron de la excomunión del convento de San Jerónimo, ocurrida después de la Reforma liberal que separó a la Iglesia del Estado hacia 1870: demuestran que sor Juana seguía leyendo y adquiriendo

libros que no fuesen solamente sagrados. Los fondos de Chile también pueden dar sorpresas como han dado los de Perú, en especial con esos documentos escritos en torno a la *Atenagórica* localizados por José Antonio Rodríguez Garrido en la Biblioteca Nacional de Lima (publicados en su libro *La carta atenagórica de Sor Juana: textos inéditos de una polémica*).

*Precisamente el tema americano también es fundamental para sor Juana, sobre todo en las loas a sus tres autos sacramentales; el tema de la conquista y el de la religión prehispánica aparecen en las de El divino Narciso y El cetro de José.*

En la época, la religión cristiana se vinculaba con las de los griegos y los hebreos; sor Juana, en cambio, plantea la semejanza (diabólica pero llamativa) entre los sacrificios humanos de los aztecas y el sacrificio de la Eucaristía, aunque destaca también el hecho de que en los ritos prehispánicos se trata de un sacrificio cruento y el rito cristiano es un sacrificio incruento. Con ello logra instalar a la religión de los aztecas en el mundo de la cultura, haciéndola apta para establecer paralelismos con la religión católica, como ocurre con la griega y la hebrea. El «Señor de las semillas», al que ya habían hecho referencia cronistas misioneros como Motolinia o Mendieta, se equipara en esta loa con Cristo, pero evidentemente dando preeminencia a la religión cristiana. Además, sor Juana confronta la forma de convertir a los indios que muestra Religión, con sus «intelectivas armas», y Celo, con armas reales, destacando el valor de la razón por encima de las armas de los conquistadores.

*Y precisamente los personajes que manejan la razón son femeninos, como estabas comentando. ¿Crees que sor Juana está mostrando su propia base teológica a través de estos personajes femeninos?*

Sí, y de otros: por ejemplo, en la loa al auto de *San Hermenegildo*, sor Juana habla por boca del Estudiante, como hemos dicho, quien aporta argumentos semejantes a los de la *Carta atenagórica* en torno a las finezas de Cristo. Y este mismo tema de las finezas de Cristo vuelve a aparecer en el auto de *El divino Narciso*.

*Quizá podamos finalizar esta charla volviendo a ese personaje de Narciso que puede representar también a la propia sor Juana, heterodoxa y atrevida tanto en sus temas como en sus imágenes poéticas.*

Y no solo Narciso, también Eco, que aparece junto a Amor Propio y Soberbia, nos recuerda a sor Juana, a la que acusaban precisamente de soberbia (ella va a tener que defenderse de esa acusación). Entre las sutilezas del auto, está la idea de que,

aunque la imagen de Cristo no puede tener borrones, sor Juana sabe muy bien que las cosas tienen borrones, sombras y luces, y al utilizar a Eco como personaje diabólico y a Narciso como Cristo está realizando, como hemos dicho, un planteamiento bastante heterodoxo. Sobre todo si se tiene en cuenta sus modelos calderonianos, como *Eco* y *Narciso* o el auto *El divino Orfeo*, cuyo protagonista podía parecerse a Cristo de forma mucho más ortodoxa. La idea de tomar a Narciso era más arriesgada. Recuerdo que Pfandl, en su libro *Sor Juana Inés de la Cruz, la décima musa de México*, hablaba del narcisismo de sor Juana y le reprochaba que utilizara esta figura en su auto. Insisto: sor Juana se movió siempre en la heterodoxia y, cuando ya no tuvo la protección de los marqueses de la Laguna, sí tuvo que enfrentarse a la Inquisición, de forma más o menos velada, lo que, según yo, la obligó a volver a profesar y hacer protesta de su fe rubricada con sangre. Y todo por la *Carta atenagórica*, en la que se atrevía a dar argumentos teológicos que no eran propios de una monja (la acusaron de «darse aires de teóloga»): sor Juana viola los límites de la feminidad tal como esta se concebía en la época en la que ella vivió. Vemos, entonces, la excepcionalidad de su escritura.

Hay interpretaciones que insisten también en aspectos supuestamente heterodoxos de su biografía, en especial en su relación con la condesa de Paredes. Es cierto que algunos textos reflejan una relación muy personal: en el poema «Lámina sirva el cielo al retrato, / Lísida, de su angélica forma», por ejemplo, está describiendo físicamente a M<sup>a</sup> Luisa Manrique, su cuerpo aparece descrito completo ahí. Esta relación podría parecer «indecente», pero también hay que considerar que es el siglo XVII, que ella era su musa, y que fue la que le permitió ser lo que fue, es decir conocida y afamada, fuera del ámbito de la Nueva España, porque fue quien le publicó los dos primeros volúmenes de sus obras, incluyendo además en el segundo volumen (el de 1692) cien páginas de panegíricos y licencias que M<sup>a</sup> Luisa logró conseguir y donde se absolvía a sor Juana de las críticas que sufría en la Nueva España. Sor Juana la alabó en sus versos e incluso se sintió tan cercana a ella que hizo suyo, espiritualmente, el parto del hijo de la marquesa. Hay una relación, es cierto, de «semejanza enamorada» entre ellas, pero esta no puede ser la única posibilidad de explotación de la obra de sor Juana. Lo que a mí me importa es que sor Juana fue una gran figura intelectual, una extraordinaria poeta. Quizá *Primero sueño* sea uno de los poemas más extraordinarios de la lengua castellana.

*Muchas gracias, Margo, por compartir con nosotros tu tiempo y tu entusiasmo por la obra de sor Juana. Buena parte de los que estamos aquí nos hemos acercado a esta autora de tu mano y hemos aprendido a valorarla porque nos has ayudado a comprenderla mejor. Gracias de nuevo.*

# SOR JUANA Y «UNA CÓMICA», ACTRIZ QUE «EXPLICÓ LA MONTEA» DEL *NEPTUNO ALEGÓRICO*

Sara Poot Herrera

---

UNIVERSITY OF CALIFORNIA, SANTA BARBARA  
UC-MEXICANISTAS

[http://doi.org/10.18239/cor\\_45.2021.02](http://doi.org/10.18239/cor_45.2021.02)

1680: EL *NEPTUNO ALEGÓRICO* DE SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ, UN PARTEAGUAS DE SU OBRA

Antes de que Sor Juana Inés de la Cruz escribiera *Los empeños de una casa*<sup>1</sup> y fuera coautora de *Amor en más laberinto*<sup>2</sup>, y que (al parecer y desde mucho antes)

---

<sup>1</sup> Respecto a su publicación, véase la edición facsimilar (México: UNAM, 1995; con prólogo de Margo Glantz) del *Segundo volumen de las obras de Soror Juana Inés de la Cruz*. Sevilla: Imprenta de Tomás López de Haro, 1692 (pp. 461-532; la loa, pp. 450-460, y en esta p. 460, la «Letra que se cantó por Divina Fenix permite» y la de Alberto G. Salceda, *Comedias, sainetes y prosa*, vol. 4 de las *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz*. México-Buenos Aires, 1957 (pp. 3-184).

<sup>2</sup> También en este *Segundo volumen de las obras de Soror Juana Inés de la Cruz* se publica *Amor es más laberinto*, «comedia, de la qual las jornadas primera y tercera son de la Madre Juana, y la segunda del Lic. D. Juan de Guevara, Ingenio conocido de la Ciudad de México» (p. 389; la comedia, en pp. 389-449, y la loa que la acompaña, en pp. 378-388).

En *Comedias, sainetes y prosa*, vol. 4 de las *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz* (ed. A. G. Salceda), en pp. 185-352.

concluyera *La segunda Celestina*<sup>3</sup>, y aun antes de sus tres autos sacramentales —*El Divino Narciso*<sup>4</sup>, *El mártir del Sacramento*, *San Hermenegildo*<sup>5</sup> y *El cetro de José*<sup>6</sup>—, esto es, antes de que Sor Juana demostrara desde el convento de San Jerónimo sus dotes de dramaturga profesional, el gran público de la Ciudad de México ya la conocía. ¿Dónde y cómo?

Fue antes de 1680 en la capital novohispana y por la ejecución festiva de sus primeros cinco villancicos, la hechura de dos de sus loas (una de ellas marca el espacio de su escenografía) y la exposición imponente de su *Neptuno Alegórico* con el que, transformando este género de época (¡dándole vida!), llegaba a casi a fines de 1680. Estas piezas, de la segunda mitad de los años setenta<sup>7</sup>, a mi parecer inauguran a su manera el repertorio teatral —digamos el acto de representación escénica— de Sor Juana Inés de la Cruz. Es la propuesta de este trabajo —Sor Juana en el escenario teatral de 1676 a 1680— al mismo tiempo que se pregunta (y hasta aquí llega mi sugerencia) sobre quiénes serían los actores y las actrices de la obra dramática sorjuanina; al menos, de las primeras piezas de su «hacer escenográfico», aunque tampoco tengamos información acerca de las compañías que se encargaron de la puesta en escena de sus autos sacramentales y tampoco de sus comedias. ¿Qué información se tiene de las compañías teatrales o de los actores y actrices que representaron sus comedias y sus actos sacramentales? ¿Y quiénes cantaron sus villancicos y sus loas? Son estos dos géneros por los que públicamente empezó a circular su fama.

#### SOR JUANA Y SUS PRIMEROS VILLANCICOS, DE 1676 A 1679

Fue en la segunda mitad de los años setenta de su siglo y en los interiores de la Iglesia Metropolitana de la Ciudad de México donde se escucharon musicalizados los

<sup>3</sup> Se trata de *La segunda Celestina*, una de las dos versiones de *El encanto es el hechizo* o *El hechizo sin hechizo* de Agustín de Salazar. Véase Cruz [1990].

<sup>4</sup> Ed. suelta. México: Imprenta de la Vda. de Bernardo Calderón, 1690. Luego en *Poemas*, 1691. Más tarde, en el *Segundo volumen de las obras de Soror Juana Inés de la Cruz*, pp. 198-246 (la loa, en pp. 198-206).

<sup>5</sup> *Segundo volumen de las obras de Soror Juana Inés de la Cruz*, pp. 113-157 (la loa, en pp. 113-120).

<sup>6</sup> También en el *Segundo volumen de las obras de Soror Juana Inés de la Cruz*, pp. 158-197 (la loa, en pp. 158-165).

<sup>7</sup> Aquí sólo hablo de los villancicos y las loas de los años setenta. No me detengo en la comedia *La segunda Celestina* que, de ser Sor Juana su coautora, merece un estudio aparte.

primeros cinco villancicos de la monja jerónima: los de la Asunción<sup>8</sup> y los de la Concepción<sup>9</sup> de 1676; los de San Pedro Nolasco<sup>10</sup> y los de San Pedro Apóstol<sup>11</sup> de 1677; y los de la Asunción<sup>12</sup> de 1679.

Cuatro de estos juegos de villancicos aparecieron en España al publicarse *Inundación Castálida* en 1689<sup>13</sup>. En los «Villancicos que se cantaron en la Santa Iglesia Metropolitana de México, en honor de María Santísima Madre de Dios, en su Asunción Triunfante, año de 1687 [*sic*/ fue el año de 1676<sup>14</sup>], en que se imprimieron». En estos villancicos, la Virgen «Allá va, fuera que sale/ la valiente de aventuras, / deshazedora de tuertos, destrozadora de injurias». En este primer villancico de 1676 (siete años después de haber profesado Sor Juana como monja en San Jerónimo), su autora construye una imagen intelectual de María y con estos villancicos invoca a españoles y criollos, a negros e indios. ¡Maravilloso imaginar este primer villancico de Sor Juana en que integraba a lo festivo la religión, la devoción y la ciencia, al mismo tiempo que «sus hijos» hablaran a María en su propia lengua! La selección de textos que conformaban *Inundación Castálida* regresaba a España un género tradicional ya modificado, en el estilo de su propia autora —¡monja villanciquera!— y en la inserción de dos lenguas originarias (¿mal o bien dominadas por Sor Juana?, ¿importa?) ¿Cómo se cantarían en México estos villancicos en los que se anunciaba una danza mexicana, esto es, un tocotín?: «Y con las cláusulas tiernas/ del Mexicano lenguaje, en un Tocatín sonoro/ dicen con voces suaves. [*Tocatín*] Tla ya timo huica/...» Y las voces le hablan a Tonantzin, a María, a su Señora. Con una nueva modalidad —villancico de «principio femenino», de «esposa de Cristo» a Madre de Cristo— el género

<sup>8</sup> Edición aislada. México: Vda. de Bernardo Calderón, 1676 [sin nombre de la autora]. Informa Méndez Plancarte [1952: 365] que al pie de la portada se dice: «Los compuso la Me. Jua. Inés de la Cruz, religa. de S. Gerónimo de Mexco».

<sup>9</sup> También edición aislada. México: Vda. de Bernardo Calderón, 1676 [también, sin nombre de la autora].

<sup>10</sup> Ed. suelta. México: *s/e.*, 1677.

<sup>11</sup> Ed. suelta. México: Vda. de Bernardo Calderón, 1677.

<sup>12</sup> Ed. aislada. México: Vda. de Bernardo Calderón, 1679.

<sup>13</sup> *Inundación Castálida de la única poetisa, musa décima. Soror Juana Inés de la Cruz, Religiosa Professa en el Monasterio de San Jerónimo de la Imperial Ciudad de México. Que en varios metros, idiomas, y estilos, fertiliza varios assumptos: Con elegantes, sutiles, claros, ingeniosos, útiles versos: Para enseñanza, recreo, y admiración.* Dedicálos a la Excel.ma Señora. Señora D. María Luisa Gonçaga Manrique de Lara, Condesa de Paredes, Marquesa de la Laguna, y los saca a luz D. Juan Camacho Gayna, Cavallerizo que fue de su Excelencia, Governador actual de la Ciudad del Puerto de Santa María. Con privilegio. Em Madrid: Por Juan García Infanzón. Año de 1689 (pp. 213-224).

<sup>14</sup> No se incluyen en *Inundación Castálida* los Villancicos a la Concepción de 1676.

se renovaba y el acto de su representación se enriquecería según los intérpretes y el lugar de lo que era propiamente un espectáculo.

Entre los cuatro villancicos de los años setenta incluidos en *Inundación Castálida*, están también los «Villancicos que se cantaron en los maytines del Gloriosísimo Padre San Pedro Nolasco, Fundador de la Sagrada Familia de Redemptores del Orden de nuestra Señora de la Merced, día 31 de enero de 1677 años, en que se imprimieron». En ellos un indio canta «un Tocotín mestizo, / de español, y Mexicano»; antes, un Negro cantó «al son de un calabazo» y, después de éste, un «... Estudiantón, / de Bachiller afectado, / que escogiera antes ser mudo, / que hablar en Castellano». La variedad de voces enriquece aún más la polifonía del villancico. Quienes cantaron el villancico original en México en 1677 generaban un acto de creación teatral con base en las letras de la monja de San Jerónimo. ¿Quiénes serían esos cantantes y qué estrato ocuparían en una sociedad «variopinta»?

En su publicación, los editores de *Inundación Castálida* no siguieron el orden cronológico de representación en México, y los primeros villancicos que acomodaron en el libro fueron los «Villancicos que se cantaron en la Santa Iglesia Cathedral de México, los Maytines del Gloriosísimo Príncipe de la Iglesia, el Señor San Pedro, año de 1677», en que se imprimieron. Fueron dedicados al «Canónigo de esta Santa Iglesia Cathedral de México» por Juana Inés de la Cruz quien, como «hija de San Gerónimo», los firma el 20 de junio de 1677. Su autora, al concebirlos y escribirlos, tenía en cuenta una vez más las voces que cantarían los estribillos y las coplas de los tres nocturnos, lo mismo que la jácara, la ensalada de la introducción, las glosas. En uno de los estribillos se manda a los niños a la escuela («corred, llegad, mirad», que os gana la palmera) y en una de las coplas se habla del tipo de las letras en las que San Pedro debería escribir. Un ejemplo: «No escribáis letra *Bastarda*, / que si a vuestra mano llega, / perderá el nombre bastardo, / por ser hija de la Iglesia». ¿Reminiscencias de la monja jerónima relacionadas con la incierta identidad de su padre biológico? De todos modos, Sor Juana se divierte y vuela con la pluma, con el lápiz de su casi inicial y festiva creación villanciquera.

En este villancico se han metido ecos de la lengua portuguesa y el villancico «mexicano» cruza el Atlántico (ahora de México a Europa) también con onomatopeyas del idioma castellano: «Qui qui ri qui». En «Prosigue la Introducción», se escucha «Templando después del Gallo, / cantó un Sacristán cobarde, / que un Gallina no fue mucho, / que con el Gallo cantasse. / Mezcló romance y latín / por campar à lo estudiante, / en el mal latín lo gallo, / lo gallina en buen romance». Este villancico a San Pedro Apóstol, cantado a cinco meses del de San Pedro Nolasco, en el que Sor Juana

juega con el gallo («el mal latín») y la gallina («buen romance»), incorpora los ecos de otra lengua, la portuguesa. Una propuesta en este par de villancicos podría residir en la «universalización» de las lenguas al conjuntarlas en la creencia religiosa. Los ecos de las varias lenguas en una pieza para cantar —característica del villancico— reforzarían el carácter polifónico del género. Los coros mexicanos los entonarían entendiendo al mismo tiempo las claves tradicionales de la cultura de cada lengua; que Sor Juana las dominara o no (me refiero al náhuatl, a la lengua congoleña y al portugués), es digamos lo de menos, que lo «de más» es su sentido de diálogo (dialógico, sí) y afán polifónico perfectamente logrado. Los villancicos van haciendo una ristra musical sobre todo religiosa con los que su joven autora se da a conocer a la luz pública como villanciguera de alto nivel artístico y profesional. Sor Juana inicia al mismo tiempo su inventario de loas y a fines de 1680 da el salto espectacular y de gran espectáculo con el *Neptuno Alegórico*, arco de transición de la fama mexicana de 1680 a la fama española de 1689: *Inundación Castálida*.

Un cuarto juego de villancicos sorjuaninos, escrito ya para cerrar los años setenta de su siglo, se incluye en *Inundación Castálida*. Se trata de los «Villancicos que se cantaron en la Santa Iglesia Metropolitana de México, en honor de María Santísima Madre de Dios, en su Assumpción Triunfante, y se imprimieron año de 1679». En su Dedicatoria a la Virgen, dice la voz: «El Talento, que he tenido, / traigo: recibid de grado / esto poco, que he logrado; / y perdonad lo perdido». El villancico —esto es, su «modesta» autora— concibe omnipotente a la Virgen, la concibe astróloga, la concibe bella, la concibe perfecta. De nuevo hay voces colectivas y también voces individuales como la del sacristán que habla en latín. También se habla en lengua africana a cargo de «dos princesas de Guinea». Las Coplas anuncian la llegada de María al Cielo y los Coros cantan en latín, en español, alternando las lenguas, diciendo lo mismo en una y en la otra: juegos de espejos multiplicados en los diversos tonos de los coros. La Assumpción Triunfante de María es una gran fiesta, representada por «mil voces» en la metropolitana catedral de la Ciudad de México. Representación musical colectiva, dialógica también en el ceder voces, contestarlas, cantar todas al mismo tiempo llevando en su canto una narrativa que cuenta cantando la asunción triunfante de María.

Con la lengua castellana, sostén de las letras, en estos villancicos se mezclaba el latín, el náhuatl, el portugués, lo mismo que voces y sonidos africanos. Eran verdaderas ensaladas poéticas tanto por la mezcla de palabras, cuanto de tonos y tonadas, de matices. Y con la devoción de los feligreses, estos ritmos y sus letras alegrarían las naves del templo (y más tarde de las catedrales de la ciudad de Puebla y la de Oaxaca, hablando sólo de la Nueva España) y nada menos y nada más que con los versos can-

tados, de los cantos en versículos de la monja jerónima. Entonados colectivamente —desde un concepto de hechura que integrara a todos—, el canto de los villancicos (música y coros, asistentes que escuchaban y a su vez cantaban también) era en la tradición del género un acto de representación colectiva, de convivencia en espacios de puertas abiertas, de donde salían las voces musicalizadas hacia «los cuatro puntos cardinales» de la ciudad, hacia el «arca celestial».

Antes de la gran representación musical del día del festejo religioso empezaba ya la fiesta. Se repartían los papeles y las voces, se ensayaba, había una convivencia colectiva y los integrantes del coro se reconocían, se escuchaban, seguramente se aplaudían, se daban seguridad entre ellos y ocupaban sus espacios en el coro de las iglesias. ¿Qué le diría a cada uno de sus integrantes el que una monja fuese la autora de las letras, musicalizadas por los maestros de capilla también villanciqueros? Y respecto a la parte económica, ¿se le pagaría y cuánto a los músicos de capilla y a los integrantes del coro? De las letras de sus villancicos, ¿se le pagaría a su autora y cuánto por villancico? Ésos sí que eran trabajo por encargo y nada menos que por parte de la Iglesia. La propia institución religiosa reconocía y pagaba a la monja quien, como sus «amadas hermanas» del convento de San Jerónimo, había profesado con los votos de obediencia, pobreza, castidad y clausura (años después, con el voto de la Concepción). Eran votos de formalidad, y la notable monja cumplió con ellos virtualmente; mientras tanto, sus dotes natos de escritora eran reconocidos más allá del convento por lo que la jerónima —vaya que tenía con qué— ingresaba con sus villancicos y sus loas a la teatralidad de su época.

#### ANTES DE 1680, DOS LOAS SORJUANINAS

Desde esa década de los años setenta del siglo XVII, como vemos, Sor Juana ya participaba en dichos espacios públicos de representación, de teatralidad, que ideaba y componía desde el convento, donde imaginaba al pueblo reunido en las misas. Dos ejemplos más de los mismos años son 1) la Loa de la Concepción que, celebrando la de María Santísima, se representó en las casas de Don José Guerrero, en la Ciudad de México<sup>15</sup> (entre 1670 y 1675); 2) la Loa en celebración de los años del Rey Nuestro Señor Don Carlos II [I]<sup>16</sup> (entre 1674 y 1678). En la primera loa aparecen como interlocutores La Devoción, El Culto, La Escuela, El Entendimiento, y entre

---

<sup>15</sup> *Segundo volumen de las obras de Soror Juana Inés de la Cruz* (1692), pp. 105-112.

<sup>16</sup> *Inundación Castálida de la única poetisa, musa décima, Soror Juana Inés de la Cruz* (1689), pp. 86 ss.

ellas se intercalaba la Música. En la primera escena, dos coros de música invocan a La Devoción y a La Escuela para que una y otra prueben (cantando) la inmaculada concepción de María. Con sus respectivas cualidades, las figuras invocadas rivalizan, debaten expresando lo que cada una —devota y argumentativamente— ha aportado en la concepción virginal. Conforme discuten, tratando de monopolizar el triunfo en dicha creencia (a ellas les pertenece, sólo a una de ellas), interviene la Música, acotando, reflexionando sobre lo dicho por La Devoción y la Música. Aparecen El Culto y El Entendimiento, reflejos de La Devoción y La Escuela, que proponen la conciliación entre una y la otra. Armónicamente con la Música se van poniendo de acuerdo y así conjuntamente se rinden a la bella Aurora, a la Concepción. Nos preguntamos, ¿quiénes representarían frente al público invitado a la casa de don José Guerrero a las voces de esta loa? Fueron dos voces femeninas y dos masculinas, además de la música, dividida al principio en dos coros. La loa, como pieza menor, alegraba el ambiente y sus actuantes enseñaban que el entendimiento estaba indisolublemente ligado a la devoción, y viceversa. Cada pieza, en este caso la loa y las que serían éstas en su conjunto, era una propuesta de conciliación, todo desde un ángulo de razonamiento, de argumentación, de disquisiciones intelectuales en armonía con la subjetividad, el sentimiento y el entendimiento.

La otra loa, en la misma década de los años setenta, es la «Loa en celebración de los años del Rey Nuestro Señor Don Carlos II [I]». Según Méndez Plancarte, puede fecharse entre 1674 y 1678. Tenemos el reparto de papeles, de quienes «hablan en ella», que son el Fuego, el Aire, el Agua y la Tierra (los Elementos) y El Amor, El Cielo, Dos Coros y la Música. No tenemos el dato de la fecha de su representación, cuyo texto y pretexto eran los años del rey. Nos preguntamos si se representaría esta loa que Sor Juana llama «pequeño festejo». ¿Acompañaría esta pieza a alguna comedia representada entre esos años en la Ciudad de México? Méndez Plancarte, basándose en el *Diario de sucesos notables* de Antonio de Robles [1972], anota que por los años del rey hubo comedia en Palacio en 1675 y en 1678, y que este último año se presentó la comedia *No puede ser* de Agustín Moreto<sup>17</sup>. ¿Cabría la posibilidad de que la «Loa en celebración de los años del Rey Nuestro Señor Don Carlos II [I]» de Sor Juana hubiera acompañado a dicha comedia? De haber sido así, el público vería que con Los elementos —fuego, aire, agua y tierra—, participaban El Amor, El Cielo, Dos coros y la Música. Y si no, ¿se representaría esta loa que fue hecha para un fin escenográfico? De haber sido así, nos preguntamos de nuevo por sus actores, la música, imprescindible en las loas. ¿Quiénes conformarían el elenco?

<sup>17</sup> En su información, Méndez Plancarte [1955: 652] cita a Salceda [1953].

## LOS VILLANCICOS Y LAS LOAS HECHAS PARA CANTAR, ¿POR QUIÉNES?

Si los villancicos eran cantados por los coros, musicalizados por un maestro de capilla, ¿quiénes conformarían los coros? ¿Devotos de la Iglesia? ¿Músicos y cantores profesionales? ¿Cuánto se le pagaría a los maestros de capilla?, ¿cuánto a la autora de las letras? Respecto a las loas, ¿de quiénes serían las voces y quiénes tocarían la música? ¿Qué relación tenían los ejecutantes de loas y villancicos con los actores y actrices de la cartelera teatral de la época? ¿Y, más adelante, qué compañías se encargarían de representar las obras teatrales de Sor Juana Inés de la Cruz? ¿Quiénes los autores (directores), las actrices y los actores de sus piezas teatrales? En el segundo sainete de *Los empeños de una casa* los actores aluden a su trabajo de comediantes. Si bien contamos con listas de directores y actores de la época, no tenemos registro (que yo sepa) de la cartelera digamos completa del siglo que nos ocupa; sí algunos ejemplos de algunas obras teatrales prohibidas por el Santo Oficio<sup>18</sup>. En *Los empeños de una casa*, Sor Juana hace guiños entre quienes actúan en la obra y antes han participado en otras obras; de allí su relación con *La segunda Celestina*. Pero por ahora no vamos a meternos en los telones de obras sin duda teatrales de aquellos años sino a leer piezas «menores» (villancicos y loas) y una pieza «mayor» (el *Neptuno Alegórico*) que, como las propiamente teatrales, fueron representadas en espacios públicos de la ya de por sí teatralidad novohispana.

## DE LOS VILLANCICOS Y LOAS AL ARCO DE 1680

Las primeras obras sorjuaninas de carácter colectivo son precisamente sus villancicos y sus loas, que culminan con una «obra mayor» del mismo carácter colectivo: el *Neptuno Alegórico* de 1680, al que nos hemos ido aproximando. Hasta ahora, las piezas aquí mencionadas de los años setenta en la Nueva España, antes de la llegada de los nuevos virreyes (1680-1686) y mucho antes de *Inundación Castálida* en España, son todas de carácter público, representaciones en espacios que, si no propiamente teatrales algunos de ellos, sí se transformaban en tales. Incluso la famosa demostración del talento de la jovencísima Juana, organizada por el virrey de Mancera (1664-1673) frente a cuarenta intelectuales de la época, hizo del palacio donde dicha demostración se llevó a cabo un espacio teatral, de simulacro, de ficción, de teatralidad. Lo nada efímero sino rotunda realidad fue la sabiduría de Juana Inés de la Cruz, quien llegaría a ser —y pronto— uno de los personajes extraordinarios de México: por el genio de

---

<sup>18</sup> Véase Poot Herrera [2002: 253-77].

su entendimiento «en todas las facultades» y por lo extraordinario de su escritura. Dentro de ésta, la poesía y dentro de ésta su teatro, sacro como sus autos sacramentales y algunas loas, y profano como sus comedias y otras loas, por sólo mencionar el género —el teatral— que aquí nos interesa, lo mismo que la representación de estas piezas y aquellas que no pertenecen propiamente al género dramático, pero sí a su escenificación.

Era la segunda mitad de los años setenta y ya los villancicos de Sor Juana formaban parte de esta escenificación. Se cantaban acompañados de instrumentos musicales, y coros y música apuntalaban también las letras de sus loas, desplegadas en las tramoyas de la Ciudad de México, teatro efímero, y teatro el suyo que quedaría para todos los tiempos. El espectáculo mayor —el arco triunfal titulado *Neptuno Alegórico*— llegaría muy pronto: sábado 30 de noviembre de 1680 y ante la presencia de cientos de espectadores. Era la primera vez y la única que una mujer figuraba como autora del concepto y de los textos de lo que llamó —y lo anotamos de nuevo— *Neptuno Alegórico*, que se insertaba en una tradición al mismo tiempo que Sor Juana la transformaba y realizaba así una osadía en todo el sentido de la palabra. El caudal de sus lecturas encontraba el momento para ponerlas en práctica, convertirlas en escritura, que a su vez se haría clásica.

SÁBADO 30 DE NOVIEMBRE DE 1680, SOBRE LAS AGUAS DE LA CIUDAD EL NEPTUNO

El *Neptuno Alegórico*, lo dice muy bien Verónica Grossi [2004],

es un texto que se inserta en el espacio público del espectáculo urbano. Por lo mismo, el análisis de una obra tan compleja no sólo exige una interpretación textual, sino también un acercamiento semiótico más amplio que tome en cuenta la función de los diversos elementos culturales que convergen en la representación festiva y en las múltiples lecturas de la obra. El arco triunfal, como espectáculo público festivo, es una forma de representación teatral que incluye además de la dimensión verbal del texto de la descripción, una descripción plástico-espacial así como una dimensión sociopolítica ya que abraza con su dinámica arquitectura simbólica el teatro o texto cultural en que consiste la ciudad.

Grossi nos recuerda a su vez lo que dijo Georgina Sabat de Rivers [1983]: «La ciudad entera se convierte en escenario, en ‘teatro del mundo’ donde todo el pueblo participa y donde un conjunto de artes se pone al servicio de otros valores menos éticos».

Con la idea y su realización, este gran acto reunía, en pleno centro de la capital de la Nueva España —la Catedral Metropolitana de la Ciudad de México—, al cabildo religioso<sup>19</sup> que la había seleccionado como autora de este arco, al cabildo civil y al gobierno virreinal (y a su comitiva), que ahora sería representado por Tomás Antonio de la Cerda y Aragón, marqués de la Laguna, 28º virrey de la Nueva España, quien llegaba acompañado de su esposa María Luisa Manrique de Lara y Gonzaga, condesa de Paredes. Las aguas empezaban a juntarse y sus corrientes se encauzarían hacia *Inundación Castálida* de 1689, la primera de las tres ediciones antiguas de Sor Juana que aparecerían en España. Pero volvamos al sábado 30 de noviembre de 1680. Incluso vayamos unos días atrás.

#### TRAS BAMBALINAS

Lo que se sabía antes de la historia del *Neptuno Alegórico* fue resumido por Carmen Saucedo Zarco, quien echó más luces al publicar el «Decreto del Cabildo Catedral de México para que a Sor Juana Inés de la Cruz se le paguen 200 pesos por el *Neptuno Alegórico*» [Saucedo Zarco, 1999: 185-191]. Veamos:

La investigadora trae a colación la noticia de Luis González Obregón, quien en 1891 dio a conocer la información adquirida por José María de Ágreda Sánchez. Se trata de un decreto encontrado en los archivos de la Catedral de México, que aquí también copiamos:

N. 155.— Un Decreto Capitular para q. a la Rda. Me. Juana Inés de la Cruz religiosa del Conto. De Sn. Gerónimo se le libren doscientos pesos por haver echo la idea y Poesía de el Arco para el recibimto. de el Exmo. Sr. Virrey Marquez de la Laguna el año de 1680.

Antecedentes: a principios del mes de julio de 1680 se tuvo noticias (esta vez ciertas) de que el marqués de la Laguna sería el nuevo virrey de la Nueva España. Él y su esposa (y comitiva) desembarcaron en el puerto de Veracruz el jueves 19 de sep-

---

<sup>19</sup> Conformaban el Cabildo Eclesiástico 17 integrantes: Juan de la Cámara, arcediano; Isidro de Sariñana, chantre; Juan Cano Sandoval, maestrescuela; Ignacio de Hoyos de Santillana, tesorero; Nicolás de Horrego, canónigo; Diego de Malpartida Centeno, canónigo; Juan de la Peña Buitrón, canónigo; García de Legaspi Velasco, canónigo; José Adame, canónigo; Diego de la Sierra, racionero; Lope Cornejo de Contreras, racionero; Jerónimo de Herrera, racionero; Manuel de Escalante y Mendoza, racionero; José Vidal de Figueroa, racionero; Marco Antonio de Chávez, racionero; Bernabé Díez de Córdoba y Murillo, racionero; Pedro Rodríguez Velarde, racionero.

tiembre de ese año. Un día después, en la Ciudad de México se reunieron los miembros del Cabildo Religioso para nombrar a la persona que a su nombre compondría el arco triunfal de bienvenida al virrey. Ese viernes 20 de septiembre comienza la sesión.

El arcediano Juan de la Cámara propuso encargarlo al jesuita Fernando Valtierra. El tesorero Ignacio de Hoyos, por su parte, propuso a la madre Juana Inés de la Cruz. Con excepción de un voto (de Butrón —¿Juan de la Peña Butrón?) a favor del jesuita, el resto del cabildo votó por la monja jerónima. El resultado sería comunicado al arzobispo y virrey en ese momento, Fray Payo, y también a Sor Juana Inés de la Cruz. Repuesta de la sorpresa, y con la venia de la superiora del convento, Sor Juana aceptó la encomienda y seguramente inició su trabajo: a idear el concepto del arco, investigar aún más sobre esta cultura, a abrir libros, estructurar su discurso, seleccionar citas, acomodar los textos en lugares estratégicos, a cumplir con tan magno encargo: tendría que ser un arco a la altura de las circunstancias.

El domingo 22 de septiembre el racionero José Vidal de Figueroa se hizo cargo de las cuentas y trámites para la construcción del arco. ¿Cuánto habría que pagar por él? El arcediano De la Cámara, quien había propuesto a Valtierra, sugiere que a Sor Juana se le paguen 150 pesos. De Hoyos y Santillana, quien la había propuesto, sugiere 200. Gana este último. El 8 de noviembre se llega al acuerdo de pagarle a la monja poeta la cantidad de doscientos pesos y se comenta que la obra está muy adelantada. Sor Juana había llevado seriamente la encomienda y «había trabajado con toda puntualidad y que ha discurrido muy bien en su formación». ¿Lo habría terminado ya y en menos de dos meses? Además, «la circunstancia de que una muger huviessse emprendido esta obra y ser una pobre religiosa [era] digna de ser socorrida». Sustentaban la obra Fray Payo Enríquez de Rivera, quien era virrey y arzobispo, la Madre Priora de San Jerónimo quien era Juana de San Antonio<sup>20</sup> y los Jueces hacedores, Ignacio de Hoyos de Santillana y Diego de la Sierra. En el centro de la mirada, la autora: Sor Juana Inés de la Cruz, madre religiosa y, entre otros oficios, poeta. Lo había sido de la corte, era poeta del convento y ahora, además, poeta de la Iglesia y de la capital novohispana.

<sup>20</sup> Véase Schmidhuber de la Mora [2013].

EL *NEPTUNO ALEGÓRICO*: DE LAS PRENSAS DE LA NUEVA ESPAÑA A LAS DE ESPAÑA

Con esta portada, El *Neptuno Alegórico* se publicó en la Ciudad de México:

NEPTVNO  
ALEGÓRICO, OCÉANO  
DE COLORES, SIMULACRO POLITICO.  
QVE  
ERIGIÓ LA MVY ESCLARECIDA,  
SACRA, Y AVGVSTA IGLESIA  
METROPOLITANA DE  
MÉXICO:  
EN LAS LUCIDAS ALEGÓRICAS IDEAS  
de Vn Arco Triumphal, que consagró obsequiosa,  
y dedicó amante a la feliz entrada  
DE EL  
Exmo. Señor Don Thomás, Antonio,  
Lorenço, Manuel de la Cerda, Manrique de Lara,  
Enríquez, Afán de Ribera, Portocarrero, y  
Cárdenas: Conde de Paredes. Marqués de la  
Laguna, de la Orden, y Cavallería de Alcántara,  
Comendador de la Moraleja, del Consejo, y  
Cámara de Indias, y Junta de Guerra, Virrey  
Governador, y Capitán General de esta  
Nueva-España, y Presidente de la Real  
Audienciam que en ella reside, &cc.  
QUE HIZO  
*La Madre Juana Inés de la Cruz, Religiosa  
Del Convento de S. Gerónimo de eta Ciudad*

---

Con Licencia: En México, por Juan de Ribera en el Empedradillo

La portada carece de fecha de impresión, que sería ese mismo año de 1680. En *Inundación Castálida* de 1689 (p. 179) leemos:

*Reconociendo el Cabildo de México al singular acierto que tuvo en la idea, de vn Arco Triunfal, a la entrada del Virrey, Señor Conde de Paredes, Marqués de la Laguna, que encargó a Soror Juana Inés, estudio de tan grande humanista: y que ha de coronar este Libro, la presentó el regalo que dize y agradece [con estas décimas]:*

Esta grandeza que usa  
 Conmigo vuestra grandeza,  
 le está bien a mi pobreza  
 pero muy mal a mi Musa.  
 Perdonadme si, confusa  
 o sospechosa, me inquieta  
 el juzgar que ha sido trata  
 la que vuestro juicio trata,  
 pues quien me da tanta plata  
 no me quiere ver Poeta.

No ha sido Arco en realidad  
 quien mi pobreza socorre,  
 sino arcaduz, por quien corre  
 vuestra liberalidad.  
 De una llave la lealtad,  
 a ser custodia se aplica  
 del caudal, que multiplica  
 quien oro me da por cobre;  
 pues por un Arco tan pobre,  
 me dais una arca tan rica.

Aun viendo el efecto, dudo,  
 que pudiese el tiro errado  
 de un Arco mal disparado  
 atravesar tanto escudo;  
 mas a mi silencio mudo  
 sólo obedecer le toca:  
 pues, por si replico loca,  
 con palabras desiguales,  
 con tantos sellos Reales  
 me habéis tapado la boca.

Con afecto agradecido  
 A tantos favores, hoy  
 gracias, Señores, os doy,  
 y los perdones os pido,  
 que con pecho agradecido  
 de vuestra grandeza espero;  
 y aun a estas Décimas quiero  
 dar, de estar flojas, excusa:  
 que estar tan tibia la Musa  
 es efecto del dinero.

La gracia de Sor Juana acompaña a su décima por el «arcaduz», hecho con «sus manos de barro». Su *Neptuno Alegórico* era premonitorio de grandes y futuras piezas como (y solo menciono tres títulos) su auto sacramental *El Divino Narciso*, su *Carta Athenagórica* y su *Respuesta*. Textos con grandes ecos mitológicos, teológicos, literarios, trazados por una escritora en permanente diálogo cultural y en constante renovación de géneros. ¿Y qué decir de su prodigiosa silva *Primero Sueño*?

#### DOS ARCOS, DE MANO FEMENINA UNO Y EL OTRO DE MANO MASCULINA

Los editores de *Inundación Castálida* se refieren al Cabildo de México, no al cabildo eclesiástico. En esa misma ocasión, el cabildo civil de la Ciudad de México, antes que el eclesiástico, había encargado el arco de bienvenida de la ciudad a don Carlos de Sigüenza y Góngora. Ese 30 de noviembre de 1680, a unas cuadas del centro de la capital novohispana y por donde antes pasaría la pareja virreinal, estaba el otro arco, el

*Teatro de virtudes políticas*<sup>21</sup> del matemático y también poeta Sigüenza y Góngora. Los dos cabildos de la ciudad de México —el civil y el religioso— exhibían en primer plano a dos ilustres contemporáneos: a Don Carlos de Sigüenza y Góngora y a Sor Juana Inés de la Cruz. El hecho en sí era un acontecimiento teatral: dos arcos —el *Teatro de virtudes políticas* y el *Neptuno Alegórico*— (re)escribían dos culturas, y sus respectivos autores, un muy notable científico y una notabilísima religiosa (ambos escritores), representaban a su manera su concepción mitológica, alegórica, metafórica y literal de lo que sería un arco de bienvenida a la «muy Noble y Leal Ciudad de México».

La Plaza de Santo Domingo en donde se había instalado el *Teatro de virtudes políticas* era la primera parada del desfile o procesión por donde transitaba el nuevo virrey, su esposa y la comitiva que los acompañaba. De arco a arco<sup>22</sup>, de la mitología prehispánica a la mitología clásica europea, actualizadas las dos en ese cruce temporal y espacial: virreinato de la Nueva España que correría a cargo del virrey recién llegado y que gobernaría de 1680 a 1686. Se inauguraba una nueva década, y el arco ideado por Sor Juana le abría a su autora un camino que la llevaría en 1689 a las prensas de la metrópoli española. ¿Quién de sus contemporáneos mexicanos y americanos sería publicado en su época (y no solo en una ocasión) en España y en Portugal, y quién de sus contemporáneos españoles sería editado al mismo tiempo y tantas veces como lo fue Sor Juana Inés de la Cruz?

Para ese noviembre de 1680 cuando se erige y publica el *Neptuno Alegórico*, Sor Juana Inés de la Cruz acababa de cumplir 29 años (¿o 32?) y llevaba más de once de haber profesado (24 de febrero de 1669) como monja jerónima en el convento de esta orden en la Ciudad de México. Es casi insólito el despliegue de las fuentes clásicas en su *Neptuno*, la articulación (personal, arriesgada, retórica y de retos) de la mitología con la historia, de reunir pasado con presente, de exhibir expectativas novohispanas frente al nuevo virrey que había llegado a México: siglo XVII, de teatralidad, contradicciones, de abundancias y carencias. Desde el convento, y propuesta por la Iglesia, Sor Juana construyó un arco pletórico de signos polivalentes, multiculturales,

<sup>21</sup> Carlos de Sigüenza y Góngora, *Teatro de virtudes políticas que constituyen a un príncipe advertidas en los monarcas antiguos del mejicano Imperio...* (México: Vda. de Bernardo Calderón, 1680). Controversiales son las aproximaciones críticas acerca de la relación de los dos arcos y sus respectivos autores (Sigüenza criticó a Sor Juana y luego la alabó; se refirió a ella como «peregrino ingenio»). Por ahora solo marco la existencia de los dos arcos de aquel sábado 30 de noviembre de 1680 y enfoco mi interés en la representación ese día del *Neptuno Alegórico* de Sor Juana.

<sup>22</sup> Antecedidos por el arco titulado *Géminis alegórico* con que la ciudad de Puebla dio bienvenida a los mismos virreyes. Su autor, el Padre Miguel de Castilla (se publica en México: Rodríguez Lupercio, 1681).

al mismo tiempo que pertinentes y atinados no solo de recepción y bienvenida, sino de esperanzas: ante nuevo gobierno, había perspectivas de soluciones para los problemas de la ciudad que, al mismo tiempo en el arco sorjuanino, exponía simulacros de grandeza y jeroglíficos de un espacio fundado sobre aguas, de un pasado, espejo a la vez de un presente inaugural. El arco sería efímero, no la geografía de un virreinato que al mismo tiempo que importante era y estaba al filo de tantas vicisitudes internas y externas, sociales y —¿por qué no verlo así?— de desigualdades raciales y de género. Pero, ¿era una mujer, una monja reclusa en un convento, quien hablaba por una ciudad, un virreinato? Lo era y lo es Sor Juana Inés de la Cruz, a quien la Iglesia le había pedido la representatividad, el marco textual y visual de bienvenida y lucimiento.

Del *Neptuno Alegórico*, dijo Francisco de la Maza:

La alegoría es perfecta: agua y color, mitología y símbolo, teatro y simulacro para festejar a un Marqués que lo era de la Laguna, en una ciudad que era todavía el corazón de una laguna y que había sido el Anáhuac, el país del agua. Oportuna y certera, la joven monja jerónima aplaudió en el nuevo virrey su prosapia española; recordó el mundo clásico —indispensable en esta época del barroco— en el dios de los mares y situó a México en el escenario político que daba homenaje al gobernante por medio de la ciudad que, según el impreso, «dedicó amante y consagró obsequiosa»<sup>23</sup>.

Tiene razón De la Maza: «teatro y simulacro», «México en el escenario político». El *Neptuno Alegórico* de Sor Juana Inés de la Cruz es teatro, fue un acto político. Y premonitorio también. La carta de presentación en ausencia de su autora fue su fenomenal talento, fue su genio.

#### UN «ARCO IRIS» ALUMBRA EN EL CENTRO DE LA CIUDAD DE MÉXICO

¿Qué impacto tuvo Sor Juana en los virreyes —él, marqués de la Laguna y ella, condesa de Paredes? De deslumbramiento. ¿Y en sus contemporáneos? Más de uno no pudo dormir esa noche del sábado 30 de noviembre de 1680: «había nacido una estrella». Era rotundo el arco de Sor Juana, su triunfo. ¿Quedaría ella satisfecha con el texto y las imágenes de su *Neptuno*, ideada su alegoría desde el convento de San Jerónimo? ¿Quién estaría a cargo de la explicación del arco? Antes de ofrecer algunas

<sup>23</sup> Citado por Alberto G. Salceda, *Comedias, sainetes y prosa*, vol. 4 de las *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz*, p. XXXVIII.

propuestas, veamos qué se vio la tarde (casi noche) del 30 de noviembre en el centro de la Ciudad de México; para hacerlo, asomémonos a su publicación, «sobrescritura de lo visto» aquel sábado de bienvenida virreinal, el espectáculo del año 1680, texto mexicano elegido para cerrar la edición española de 1689, *Inundación Castálida*.

#### LA IMPRESIÓN DEL ARCO DE SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ

Después del título NEPTUNO ALEGÓRICO *Océano de colores, simulacro político...*<sup>24</sup> aparece [en la estructura del arco, en su escritura]:

1. La Dedicatoria: «Excel.mo Señor».

Llama la atención que la Iglesia Metropolitana de México firme la dedicatoria. No obstante, en el texto leemos: «y sobre todos, el Luminar Mayor de la Iglesia, el Máximo Doctor y gran Padre *mío*, S. Jerónimo» (el énfasis es *mío*). Esto es, el texto es de Sor Juana.

2. «Razón de la fábrica alegórica, y aplicación de la fábula».

De aquí cito frases en las que la autora habla como tal; esto es, en el discurso oficial se entreveran frases personales, que no son escasas y sí muy gráficas de lo que quiere decir respecto a las circunstancias de su escritura y de lo que significa como mujer ser autora de este encargo, el más serio que le han hecho:

la mía [entre «las más cortadas Plumas de sus lúcidos Ingenios»] estaba bastante escusada de tan alto Assumpto y tan desigual a mi insuficiencia; Causas que me huvieran motivado a escusarme de tanto empeño, a no aver intervenido insinuación que mi rendimiento venera con fuerça de mandato, o mandato que vino con alagos de insinuación; gustando el Venerable Cabildo de obrar a imitación de Dios, con

---

<sup>24</sup> He copiado la portada de la imprenta de Juan de Ribera (dato que no aparece en la edición española): NEPTUNO ALEGÓRICO *Océano de colores, simulacro político, que erigió la muy esclarecida, sacra y augusta Iglesia Metropolitana de Méjico, en las lucidas alegóricas ideas de un Arco Triunfal que consagró obsequiosa y dedicó amante a la feliz entrada del Excelentísimo Señor Don Tomás Antonio Lorenzo Manuel de la Cerda, Manrique de Lara, Enríquez, Afán de Ribera, Portocarrero y Cárdenas, Conde de Paredes, Marqués de la Laguna, de la Orden y Caballería de Alcántara, Comendador de la Moraleja, del Consejo y Cámara de Indias y Junta de Guerra, Virrey, Gobernador y Capitán General de esta Nueva España y Presidente de la Real Audiencia que en ella reside.; Que hizo la Madre Juana Inés de la Cruz, religiosa del Convento de San Jerónimo de esta Ciudad. Con Licencia. En México, por Juan de Ribera en el Empedradillo.*

instrumentos flacos, porque como juzgavça su magnificencia corta la demostración de su amor para obsequio de tanto Príncipe, le pareció que era, para pedir y conseguir perdones más apta la blandura inculca de vna mujer que la eloquencia de tantas, y tan doctas plumas, Industria que vsó el Capitán Joab en el perdón de Absalón con la ofendida Majestad de David, conseguido por medio de la Tecuites, no porque juzgasse más eficaces los mentidos solloços de una Muger no conocida, ignorante y pobre, que su autoridad, eloquencia y valimiento, sino porque el rayo de la ira Real incitada a los recuerdos del delito no hiziera operación en el sugeto flaco, pues éste siempre busca resistencias para executar sus estragos [...]. Por esta razón, pues, o por otra que no debe mi curiosidad inculcar, me vide necesitada a executar el mandato, [...] Y ya dispuesta la voluntad a obedecer, quiso el discurso no salir del método tan aprobado de elegir idea, en que delinear las Proezas del héroe que se celebra [...] Esta pues tan decorosa invención me obligó a discurrir entre los *Héroes*, que celebra la antigüedad [...] Y aunque esta manera de escribir está tan aprobada con el uso, no quiero dexar de decir que en las Divinas Letras tiene también su género de apoyo el uso de Metáphoras, y Apólogos [...] Razones que me movieron a delinear algo de las singulares virtudes de nuestro Príncipe Neptvno [...] La razón de aver los Antiguos venerado a Neptuno por Dios del Silencio, confieso no averla visto en Autor alguno de los pocos que he manejado; pero si se permite a mi congetura, dixera, que por ser Dios de las Aguas, cuyos hijos los Pezes son mudos [...] Pero bolviendo a nuestro propósito, digo, que esta Isis tan celebrada fue aquella Reyna de Egypto [...] Tiraquell [...] la puso en el Catálogo de las Mujeres Sabias. Y fuelo en summo grado: pues fue la inventora de las Letras [...] Fue también la que halló el Trigo, y modo de beneficio para el sustento de los hombres [...] Inventó también el Lino, como lo da a entender Ovidio [...] Finalmente tuvo no sólo las partes de Sabia, sino de la misma Sabiduría. [...] Bien pudo ser ésta la razón [...]; pero yo juzgo, ser otra, y muy diferente.

La autora del *Neptuno* sigue acotando una especie de *work in progress* en la *Razón de la fábrica...*, dejándose ver en su propio discurso en el que muestra su marca «de género»:

«De aquí infiero», «Otros muchos apoyos pudiera traer a prueba de la Sabiduría de Neptuno a no pedir la presente obra más brevedad, que erudición; y parecerme, que con esto basta para legitimar su filiación», «me parece, aver probado bastamente», «Me he detenido más...», «y otros muchos [nombres] que dexo por evitar prolixidad», «Ya me parece está acabado el trasunto de nuestro Héroe», «por no hazer a mi propósito», «ya hemos visto».

En el mismo cuerpo del discurso de la *Razón de la fábrica* se explica la magna instalación del arco triunfal, tan suntuoso como efímero, tan culto como colorido, tan letrado como visual, y de las partes que lo componían:

Idéose con estos fundamentos el Arco Triunfal que erigió a su feliz entrada el obsequio de esta Santa Iglesia Metropolitana, en vna de las puertas de su Magnífico Templo, que mira a la parte Occidental, en el costado derecho [...] Erigióse en treinta varas de altura [una vara: 83 centímetros] la hermosa Fábrica, a quien en geométrica proporción correspondían diez y seis de latitud, feneciendo su primorosa estructura en punta diagonal: compúsose de tres cuerpos, en que estavan por su longitud repartidas tres calles, en que (quedando libre la capacidad de la Portada) se formaban tres tableros.

Hay partes del discurso, como podemos ver, que no parecieran corresponder a la autora del arco. Parecieran más bien una especie de crónica del suceso ya realizado. El espectacular escenario se había instalado, un espacio teatral sin puertas con un rótulo donde se lee:

#### INSCRIPCIÓN,

Con que la Santa Iglesia Metropolitana dedicó a su Excelencia esta breve Demostración de su encendido afecto afecto. La qual se escribió en el tarjón, que coronava la Portada en la distancia, que avía desocupada entre ella, y el Tablero principal.

De inmediato, con el nombre y títulos del virrey, aparecía el saludo de bienvenida de la *Metropolitana Imperialis Mexicana Ecclesia* (no el nombre de la autora del *Neptuno*, sino el de ¡la Iglesia!).

3. Toca enseguida el lugar a los argumentos de los ocho lienzos. Se explica cada uno —con la erudición del texto, la descripción de dichos lienzos—, rematando cada uno con (respectivamente) 1) un soneto, 2) una octava, 3) una letra castellana, 4) una décima, 5) otra décima, 6) un epigrama en latín, 7) otro epigrama, 8) una octava. Al final del octavo lienzo se describen los adornos de las basas y los intercolumnios de los pedestales. Hay una 1ª y una 2ª basa de mano diestra (acompañadas de una redondilla y una quintilla), una 1ª y una 2ª

basa de mano siniestra (con una letra cierra la 1ª y con otra letra castellana la 2ª). Finalmente, hay un primer intercolumnio de mano diestra y un segundo intercolumnio, rematando respectivamente con una redondilla y una letra castellana. ¿Dos manos —la prodigiosa mano de Sor Juana y la que posteriormente al gran acontecimiento describe los lienzos, las basas y los intercolumnios— conformarían esta parte del *Neptuno Alegórico* impreso poco tiempo después de su instalación?

4. Explicación del Arco<sup>25</sup>. Consta de 298 versos, y el poema termina con un soneto.

Una fórmula de uso cierra el *Neptuno Alegórico* de Sor Juana Inés de la Cruz: S.C.S.M.E.C.R. [*Subiicio correctioni sanctae matris ecclesiae catholicae romanae*: «Me someto a la corrección de la Santa Madre Iglesia Católica Romana»]. *Laus Deo, Eiusque Sanctissimae Matri sine labe conceptae, atque Beatissimo Iosepho* [«Alabanza a Dios y a su Santísima Madre, sin mancha concebida, y al santísimo José»].

#### EL NEPTUNO ALEGÓRICO CONCLUYE CON LA EXPLICACIÓN DEL ARCO

En 1952 Manuel Toussaint comentó que una actriz había explicado los versos del *Neptuno*<sup>26</sup>, y en 2007 Antonio Alatorre dio a conocer el dato textual al publicar, de Juan Antonio Ramírez Santibañes, su *Piérica narración de la plausible pompa con que entró en esta Imperial y Nobilísima Ciudad de México el Excelentísimo Señor Conde de Paredes, Marqués de la Laguna, virrey, gobernador y capitán general de esta Nueva España* [...etc.] México, 1680<sup>27</sup>.

Los versos de Ramírez de Santibañes relativos a la *Explicación del arco* dicen así:

[...]  
 La montea fue singular,  
 que el sabio numen dictó,

<sup>25</sup> En publicación aparte aparece la *Explicación succinta del Arco Triumphal que erigió la Santa Iglesia Metropolitana de México en la feliz entrada del Excelentísimo Señor Conde de Paredes, Marqués de la Laguna, virrey, gobernador y capitán general de esta Nueva España y presidente de su Real Audiencia y Chancillería, que hizo la Madre Juana Inés de la Cruz, religiosa del Convento de San Gerónimo de esta Ciudad*. [México: Juan de Ribera, sin año]. Véase Alatorre [2007: 22].

<sup>26</sup> Toussaint [1952: 11].

<sup>27</sup> Véase Alatorre [2007: 25-26].

pues en el triunfo sin par  
de Neptuno, dios del mar,  
un mar de triunfos copió:  
    mas como suave a copiar  
a nuestro Virrey llegó,  
a Neptuno obscureció  
que, como es deidad del mar,  
sal y agua se volvió.

    Su autor bien será que cuadre,  
pues la Madre Juana fue,  
cuya armonía no descuadre,  
porque se vio que el mar de  
Neptuno salió de Madre.

*Una cómica explicó  
la montea con elocuencia,  
a quien el victor se dio;*  
mas, con todo, su Excelencia  
fue quien la loa se llevó.  
[...]

Dicha cómica adoptó la voz de la autora y le habló al virrey, en diálogo directo de remitente a destinatario. ¿Y qué explicó «una cómica», esto es, una actriz? Recitó los 298 versos, señalando los lienzos, hablando al virrey con la voz de la monja jerónima, la voz de la ciudad en boca de mujer. ¿Quién sería ella? ¿Quién la seleccionaría? Son una incógnita, sí, pero no el que una actriz –una mujer– recitara en voz femenina como estaban escritos los versos de la gran poeta de San Jerónimo.

SÁBADO 30 DE NOVIEMBRE DE 1680, CUANDO UNA CÓMICA EXPLICÓ LA MONTEA CON ELOCUENCIA

Ya para concluir el apoteótico recibimiento por parte de un arco triunfal y triunfante, la actriz toma la palabra y, en silencio por parte de los escuchas, se hace cargo de la «Explicación del arco»:

    Si acaso, Príncipe excelso,  
cuando invoco vuestro influjo,  
con tan divinos ardores  
    *yo misma no me confundo.*

*Si acaso cuando a mi voz  
se encomienda tanto asunto,  
no rompe lo que concibo  
las cláusulas que pronuncio;*

*Si acaso cuando ambiciosa  
a vuestras luces procuro  
acercarme, no me abrasan  
los mismos Rayos que busco,*

Escuchad de vuestras glorias,  
aunque con estilo rudo,  
en bien copiadas Ideas  
los mal formados Trasumptos

Este (Señor), Triunfal Arco,  
que artificioso compuso  
más el estudio de Amor,  
que no el amor del estudio.  
[...]

Y, en pleno acto de simulación, de simulacro (voz de la Iglesia que cede a la voz de Sor Juana, voz de Sor Juana en boca de la actriz), esta va explicando, seguramente con una especie de *performance* teatral, uno por uno los ocho lienzos del *Nocturno*:

I  
Aquel lienzo (Señor) que en la fachada  
Corona ayrosamente la Portada...

II  
En el otro (Señor) que a mano diestra  
en aquella anegada Ciudad muestra...

III  
Allí (Señor) errante Peregrina,  
Delos, siempre en la playa cristalina...

IV  
Allí se ven los Griegos inhumanos  
Dando alcance a los míseros troyanos...

V  
En el otro Tablero,  
Empresa del que es Héroe verdadero...

VI  
Allí (Señor) en trono transparente

Constelación luciente...  
VII  
El otro Lienço copia belicosa  
a la Tritonia Dios...

Y, por último, se explica el octavo lienzo:

VIII  
En el otro Tablero, que eminente  
Corona a la portada la alta frente  
Y en el más alto asiento  
Le da a todo el Assumpto complemento.  
...  
Assí (Excelso Señor, claro NEPTVNO),  
en el paterno amparo y oportuno  
vuestro, la tantos años esperada  
perfección deseada,  
libra la soberana en cuanto brilla  
Imperial Mejicana maravilla,  
que pobre en sus acciones  
de las que merecéis demostraciones,  
si de deseos rica,  
aquesta triunfal máquina os dedica,  
de no vulgar amor muestra pequeña  
que arrogante desdeña  
las de la ostentación muestras pomposas,  
reducida a verdades amorosas.

La grandiosidad del arco alegórico —cuyo lienzo final en las alturas es «complemento», corona de la construcción novohispana y corona virreinal— se convierte finalmente en una muestra de amor hacia el virrey por parte de la «Imperial Mejicana maravilla», que en él ha de ampararse.

Finalmente, la voz —voz de la actriz, escritura de Sor Juana— recita un soneto con el que invita a entrar a la Catedral. El *Neptuno Alegórico* cierra literalmente la arquitectura del arco con la arquitectura del poema, ideado por una escritora y recitado por una actriz, por dos mujeres:

Entrad, Señor, si el que tan grande ha hecho  
tantos años la sabia arquitectura,  
es capaz de que quepa en su estructura  
la magnanimidad de vuestro pecho.

Que no es mucho si allá le vino estrecho  
el templo, de Neptuno a la estatura,  
que a vos la celestial bóveda pura  
os sirva sólo de estrellado techo.

Pero entrad, que si acaso a tanta alteza  
es chico el templo, amor os edifica  
otro en las almas de mayor firmeza  
que de mentales pórfidos fabrica:  
que como es tan formal vuestra grandeza,  
inmateriales templos os dedica.

El *Neptuno Alegórico* ha concluido con un soneto, género perfecto en el prodigioso poemario de la Décima Musa Mexicana. La actriz que lo declamó tuvo que matizar el tono de su voz —de épica a lírica— para saludar al virrey con las estrellas del firmamento mexicano. ¿Quién y cómo iría vestida quien habló por «la cándida garza caudalosa»? , como llamó a la autora del *Neptuno* José López de Avilés, uno de sus contemporáneos<sup>28</sup>.

#### UNA PEQUEÑA TRADICIÓN LO DE «LAS CÓMICAS»

No era la primera vez que «una cómica» participaba en los festejos de bienvenida. Treinta años antes que Sor Juana, en la recepción de don Luis Hernández de Guzmán, virrey de la Nueva España (1650-1653), en el túmulo de Alonso de Alavés Pinelo, *Astro mitológico político* (1650), una cómica estuvo a cargo de la loa. Tampoco se dice su nombre. En este contexto es justo y pertinente recordar el soneto «A una cómica difunta» de Luis de Sandoval y Zapata:

Aquí yace la púrpura dormida;  
aquí el garbo, el gracejo, la hermosura,  
la voz de aquel clarín de la hermosura [dulzura]  
donde templó sus números la vida.

<sup>28</sup> Véase Alatorre [2007: 29].

Trompa de amor para la lid convida  
el clarín de su música blandura,  
hoy aprisiona la tiniebla oscura  
tantas sonoras almas una herida.

La representación, la vida airosa  
te debieron los versos, y más cierta;  
tan bien fingiste amante, helada, esquivo  
que hasta la muerte se quedó dudosa  
si la representaste como muerta  
o si la padeciste como viva.

Romance barroco, homenaje (real o figurado) «a una cómica difunta». Es más que interesante imaginar el referente, la protagonista del romance que en vida —lo muestra el soneto— fue una actriz de teatro. Y eso ocurre también en el siglo XVII.

La tercera cómica que (nos) aparece en el siglo de Sor Juana fue quien tuvo a cargo la «Explicación del arco». Hablar por Sor Juana sí que era novedoso, fabuloso, inolvidable. ¿Quién lo haría? Alrededor de 1680 destacan varios nombres de actrices<sup>29</sup>, entre ellos el de Bernarda de Villegas y el de María de Celis. ¿Sería una de ellas? ¿Alguna otra? Su búsqueda sería promesa para tratar de encontrarla y ponerle nombre. Sor Juana Inés de la Cruz estaría más que de acuerdo. Ella, que estuvo presente en grandes festejos, que se relacionó con la farándula de su tiempo, de los más prestigiosos artistas y renombrados a los no nombrados.

#### SOR JUANA MARCÓ SU CONDICIÓN FEMENINA EN SU MAGNO *NEPTUNO ALEGÓRICO*

En el contexto cultural y colectivo de la segunda mitad del siglo XVII novohispano, Sor Juana Inés de la Cruz fue reconocida como poeta y dramaturga. En el primer convento donde estuvo ingresó como monja corista, y el coro era sustancialmente un conjunto, una comunidad de voces. Fue Sor Juana autora de espectáculos religiosos y profanos, y desde muy pronto fue ampliamente reconocida por sus villancicos y sus loas; más tarde por sus comedias y sus autos sacramentales. Creó personajes femeninos y masculinos, y en una de sus comedias puso frente al público a un actor a cambiarse de ropa para aparecer como mujer. Tuvo que relacionarse con las com-

---

<sup>29</sup> Véanse Chabaud Magnus [1989], Poot Herrera [2001] y Ramos Smith [1996 y 2011]. Véase también, aunque más brevemente, Lemus Obregón [2010]. Y antes, «los clásicos» estudios de Jiménez Rueda, Schilling, Magaña Esquivel, María y Campos... Las Actas de Cabildo y los archivos siguen abiertos a quienes se interesan por el teatro novohispano y mexicano.

pañías teatrales de su época, con hombres y con mujeres; tener conocimiento de las casas de comedia, del coliseo, de palacio, de las casas donde se representaban comedias caseras (una de ellas, sus *Empeños*, amén de sus loas).

Todo esto ya lo sabíamos. ¿A dónde vamos ahora? A imaginarnos sus relaciones con los actores y actrices profesionales y *amateurs* también. Una de las actrices —cuyo nombre no fue mencionado en las crónicas de época— tuvo el privilegio de *su* voz. La Iglesia justamente dio la palabra a quien era genio de la palabra, embajadora nata: Sor Juana Inés de la Cruz y ella hablando en femenino tuvo a su propia emisora (emitió su voz, fue en lugar de la monja de San Jerónimo, la representó): una cómica, una comediante, una actriz, a quien habría que seguir buscando, y con su nombre hacer visible también el trabajo de los artistas si no ignorados (los hubo también) sí carentes (hoy) de una agenda y de un inventario de las obras en las que actuaron. Se llenaría así un vacío que todavía existe en la historia de la representación teatral de la Nueva España. La memoria de este teatro sería un tesoro de sorpresas.

Lo que sí sabemos es que la tarde del sábado 30 de noviembre de 1680 en el centro de la Ciudad de México, de lo más alto del *Neptuno Alegórico* a la puerta de la Catedral Metropolitana de la Ciudad de México, de Sor Juana Inés de la Cruz a «una cómica [que] *explicó la montea con elocuencia*», un soneto cerró con broche de oro sus voces: la de la artista más reconocida en su tiempo y en el nuestro, y la de una artista anónima, que prestó su voz a la gran voz del siglo XVII mexicano.

#### BIBLIOGRAFÍA

- ALATORRE, Antonio [2007]: *Sor Juana a través de los siglos (1668-1910)*, t. 1 (1668-1852), México, El Colegio de México / El Colegio Nacional-Universidad Nacional Autónoma de México.
- CASTILLA, Miguel de [1681]: *Géminis alegórico...*, México, Rodríguez Lupercio.
- CHABAUD MAGNUS, Jorge [1989]: «Directoras de escena novohispanas del siglo XVII», *Latin American Theatre Review* 23. 1, pp. 11-17.
- CRUZ, Sor Juana Inés de [s. a.]: *Explicación succincta del Arco Triunphal que erigió la Santa Iglesia Metropolitana de México en la feliz entrada del Excelentísimo Señor Conde de Paredes, Marqués de la Laguna, virrey, gobernador y capitán general de esta Nueva España y presidente de su Real Audiencia y Chancillería, que hizo la Madre Juana Inés de la Cruz, religiosa del Convento de San Gerónimo de esta Ciudad*, México, Juan de Ribera, sin año.

- [s. a.]: *Neptuno alegórico, Océano de colores, simulacro político, que erigió la muy esclarecida, sacra y augusta Iglesia Metropolitana de Méjico, en las lucidas alegóricas ideas de un Arco Triunfal que consagró obsequiosa y dedicó amante a la feliz entrada del Excelentísimo Señor Don Tomás Antonio Lorenzo Manuel de la Cerda, Manrique de Lara, Enríquez, Afán de Ribera, Portocarrero y Cárdenas, Conde de Paredes, Marqués de la Laguna, de la Orden y Caballería de Alcántara, Comendador de la Moraleja, del Consejo y Cámara de Indias y Junta de Guerra, Virrey, Gobernador y Capitán General de esta Nueva España y Presidente de la Real Audiencia que en ella reside.; Que hizo la Madre Juana Inés de la Cruz, religiosa del Convento de San Jerónimo de esta Ciudad. Con Licencia, en México, por Juan de Ribera en el Empedradillo, sin año.*
- [1676]: *Villancicos de la Asunción*, edición aislada, México, Vda. de Bernardo Calderón, [sin nombre de la autora].
- [1676]: *Villancicos de la Concepción*, edición aislada, México, Vda. de Bernardo Calderón, [sin nombre de la autora].
- [1677]: *Villancicos de San Pedro Nolasco*, ed. suelta, México, s/e.
- [1677]: *Villancicos de San Pedro Apóstol*, ed. suelta, México, Vda. de Bernardo Calderón.
- [1689]: *Inundación Castálida de la única poetisa, musa décima. Soror Juana Inés de la Cruz, Religiosa Professa en el Monasterio de San Gerónimo de la Imperial Ciudad de México. Que en varios metros, idiomas, y estilos, fertiliza varios assumptos: Con elegantes, sutiles, claros, ingeniosos, útiles versos: Para enseñanza, recreo, y admiración. Dedícalos a la Excel.ma Señora. Señora D. María Luisa Gonçaga Manrique de Lara, Condesa de Paredes, Marquesa de la Laguna, y los saca a luz D. Juan Camacho Gayna, Cavalllerizo que fue de su Excelencia, Governador actual de la Ciudad del Puerto de Santa María. Con privilegio. En Madrid, Por Juan García Infanzón. Año de 1689.*
- [1690]: *El Divino Narciso*, ed. suelta, México, Imprenta de la Vda. de Bernardo Calderón.
- [1692]: *Segundo volumen de las obras de Soror Juana Inés de la Cruz*, Sevilla, Imprenta de Tomás López de Haro; edición facsimilar, con prólogo de Margo Glantz, México, UNAM, 1995.
- [1952]: *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz*, vol. 2: *Villancicos y obras sacras*, ed. A. Méndez Plancarte, México, Fondo de Cultura Económica.
- [1955]: *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz*, vol. 3: *Autos y loas*, ed. A. Méndez Plancarte, México, Fondo de Cultura Económica.

- [1957]: *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz*, vol. 4 *Comedias, sainetes y prosa*, Ed. Alberto G. Salceda, México-Buenos Aires.
- [1990]: *La segunda Celestina. Una comedia perdida de Sor Juana*, presentación de Octavio Paz, ed. Guillermo Schmidhuber de la Mora, México, Vuelta.
- GROSSI, Verónica [2004]: «Figuras políticas y epistemológicas en el *Neptuno alegórico* de Sor Juana Inés de la Cruz», *Romance Quarterly* 51.3, pp. 183-192.
- LEMUS OBREGÓN, Marina, *Geografía del teatro en América Latina. Un relato histórico*, Bogotá, Luna Libros, 2010.
- MÉNDEZ PLANCARTE, Alfonso, ed. [1952]: *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz*, vol. 2: *Villancicos y obras sacras*, México, Fondo de Cultura Económica.
- [1955]: *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz*, vol. 3: *Autos y loas*, México, Fondo de Cultura Económica.
- POOT HERRERA, Sara [2001]: «Atacadas y destacadas: mujeres en el teatro del siglo XVII novohispano», en *Calderón Innovación y legado. Actas selectas del IX Congreso Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro, en colaboración con el Grupo de Investigación Siglo de Oro de la Universidad de Navarra* (Pamplona, 27 al 29 de marzo de 2000), ed. Ignacio Arellano & Germán Vega García-Luengos, New York, Peter Lang, pp. 325-348.
- , «Procesos inquisitoriales y obras teatrales en el diecisiete mexicano. La segunda historia de la censura», en *De palabra, imágenes y símbolos. Homenaje a José Pascual Buxó*, ed. Enrique Ballón Aguirre & Óscar Rivera Rodas, México, UNAM, 2002, pp. 253-277.
- RAMOS SMITH, Maya [2011]: *Actores y compañías en la Nueva España: siglos XVI y XVII*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes / CONACULTA / Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas, A.C.
- [1996]: «Los actores del teatro de Sor Juana», *Casa del Tiempo*.
- ROBLES, Antonio de [1972]: *Diario de sucesos notables*, México, Porrúa.
- SABAT DE RIVERS, Georgina [1983]: «El *Neptuno* de Sor Juana: fiesta barroca y programa político», *University of Dayton Review* 2, pp. 63-73.
- SALCEDA, A. G. [1953]: «Cronología del teatro de Sor J.», *Ábside*, XVI.3, pp. 333-358.
- SAUCEDO ZARCO, Carmen [1999]: «Decreto del Cabildo Catedral de México para que a Sor Juana Inés de la Cruz se le paguen 200 pesos por el *Neptuno Alegórico*», *Relaciones* 20.77, pp. 185-191.
- SCHMIDHUBER DE LA MORA, Guillermo [2013]: *De Juana Inés de Asuaje a Juana Inés de la Cruz. El Libro de Profesiones del Convento de San Jerónimo de México*, Toluca, Instituto Mexiquense de Cultura.

SIGÜENZA Y GÓNGORA, Carlos de [1680]: *Teatro de virtudes políticas que constituyen a un príncipe advertidas en los monarcas antiguos del mejicano Imperio...*, México, Vda. de Bernardo Calderón.

TOUSSAINT, Manuel [1952]: «Estudio», en *Homenaje del Instituto de Investigaciones Estéticas a sor Juana Inés de la Cruz en el tercer centenario de su nacimiento*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.

*LOS EMPEÑOS DE UNA CASA,*  
**EL DISEÑO DE UN FESTEJO TEATRAL<sup>1</sup>**

**Judith Farré Vidal**

---

INSTITUTO DE LENGUA, LITERATURA Y ANTROPOLOGÍA  
CSIC

Orcid: 0000-0002-7265-9985

[http://doi.org/10.18239/cor\\_45.2021.03](http://doi.org/10.18239/cor_45.2021.03)

Entre el teatro profano de Sor Juana Inés de la Cruz pueden contarse trece loas exentas que la monja jerónima dedicó a Carlos II, Mariana de Austria y para celebrar a los virreyes. Además, dos de sus comedias van precedidas por sus respectivas loas: *Los empeños de una casa* y *Amor es más laberinto*. La comedia de *Los empeños* se acompaña también de dos letras cantadas y tres sainetes, que se van intercalando entre las tres jornadas. De ahí que para esta última comedia la crítica haya señalado que se trata de un festejo teatral diseñado como un conjunto, en el que la comedia y las piezas breves que la acompañan se alternan formando una unidad.

Además de la inclusión de piezas de teatro breve, otro rasgo que puede destacarse de su producción teatral no religiosa es la dimensión cortesana, ya que abundan las loas que, en todos los casos, señalan la condición panegírica y circunstancial de su

---

<sup>1</sup> Este texto forma parte del Proyecto de Investigación «En los bordes del archivo II: escrituras efímeras desde los virreinos de Indias» (FFI2015-63878-C2-2-P), financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades de España <ver <http://www.enlosbordesdelarchivo.com>>.

teatro. Y, como ya se apuntó, las dos únicas comedias que forman parte del repertorio teatral sorjuanino se acompañan también de sendas loas en las que se alude al espacio de corte como circuito de representación.

La dimensión cortesana y panegírica que sugiere el teatro de Sor Juana tiene mucho que ver con las redes de sociabilidad y el consumo cultural de las élites virreinales. La protección de los virreyes le permite a Sor Juana participar en los circuitos de mecenazgo que se establecen en torno a la figura del intelectual. De ahí que su producción teatral pueda considerarse también desde una perspectiva global de análisis en la que abordar la presencia femenina en la circulación de saberes y la configuración de la capital novohispana como ciudad letrada.

El elogio y la proyección cortesana no son rasgos exclusivos del teatro de Sor Juana, sino que se aprecian también en muchas de sus poesías. Y así lo confirman muchos de los asuntos y títulos de las poesías recogidas en sus obras impresas que, además, siguen las convenciones y modas de la época en cuanto a su naturaleza circunstancial: «Soneto a la excelentísima señora condesa de Paredes, marquesa de la Laguna, enviándole estos papeles que su excelencia la pidió y pudo recoger soror Juana de muchas manos en que estaban, no menos divididos que escondidos como tesoro, con otros que no cupo en el tiempo buscarlos ni copiarlos» [*Inundación Castálida*, 1689: 1] o el romance «En cumplimiento de años del señor Marqués de la Laguna, Virrey de México, gran mecenas de la Poetisa, le escribe este Romance» [*Inundación Castálida*, 1689: 13], entre otros muchos.

Aunque la dimensión encomiástica y cortesana de Sor Juana tiene en el *Neptuno alegórico* de 1680, el arco para la bienvenida como virreyes de los marqueses de La Laguna, su formulación pública más trascendental. Para un estudio de la dimensión festiva y el papel de Sor Juana como participante del entramado cultural de la capital novohispana, véanse, entre otros, los trabajos de Bravo [1995], Glantz [1995] o Moraña [1998].

El título de *Los empeños de una casa* contiene una clara referencia a la comedia *Los empeños de un acaso* de Calderón de la Barca. Ya fuera como reclamo y *captatio* hacia el auditorio, conecedor y en algunos casos quizá también espectador en la corte madrileña de muchas de las obras de Calderón, o como sentido homenaje al dramaturgo madrileño, lo que pone de manifiesto esta intertextualidad transatlántica es el saber y la cultura letrada que ostenta Sor Juana. La monja jerónima da a entender que conoce la producción teatral de Calderón y se muestra cercana a sus modelos dramáticos. Propone una comedia de capa y espada con una importante carga de comicidad, lo que también se anuncia en el título al otorgar el protagonismo a la casa.

La concentración espacial en «una casa» predispone al enredo. Es también un rasgo convencional definitorio en la evolución del género desde mediados del siglo XVII. Críticos como Moir [1973], Arellano [1988] y Serralta [1988 a y b] entre otros, han llegado a la conclusión acertada de que la condensación, tanto espacial como temporal, sirve para potenciar el dinamismo de las complicadas tramas de enredo propias de la comedia de capa y espada. Esta tendencia que, en algunos momentos, sobre todo a partir de Menéndez Pelayo [1974] y Russell P. Sebold [2001], se entendió como una tendencia a las unidades clásicas y síntoma «preneoclásico» o «extremado», persigue más bien el efecto contrario: potenciar su falta de verosimilitud como una clara muestra del ingenio del dramaturgo a la hora de trazar el enredo.

La comedia de capa y espada evoluciona a partir de unos rasgos convencionales bien definidos, y ya estudiados en profundidad por Ignacio Arellano, a cuyos trabajos me remito. A grandes rasgos, puede afirmarse que la tendencia que se impone a partir de la segunda mitad del siglo XVII es la mecanización extrema de los recursos del género, en pos de una verosimilitud ingeniosa, que responde a los reclamos de un público ávido de novedades. Este también es el punto de partida de Duncan Moir para identificar una serie de comedias que distingue como «comedias regulares» del corpus calderoniano. Son comedias que, en esta mecanización extrema, amplían su tensión dramática al comprimir el enredo en un espacio de tiempo y lugar reducidos. Su intuición a propósito del espacio puede extrapolarse al resto de las unidades clásicas:

Sin embargo, mucho más interesantes, en cuanto a la eficacia práctica de las unidades como fuente de tensión dramática, son algunas comedias en las cuales se observa la unidad de lugar de manera más rigurosa. Se podría defender la idea de que cuanto más se restringen los límites del espacio en que se desarrolla la acción de una comedia, tantas más posibilidades tiene ésta (a ser compuesta por un dramaturgo hábil) de causar tensión en el auditorio. [Moir, 1973: 69]

Sor Juana es, pues, hábil conocedora del género al declarar, ya desde el título, su referente calderoniano y comprimir también la acción en el tiempo y en el espacio. Toda la comedia sucede en Toledo, en casa de los hermanos Arellano, Pedro y Ana, que han dejado su residencia en Madrid por negocios. Hasta Toledo les sigue Juan, pretendiente de Ana. Pero con el cambio de ciudad, Ana cree haberse enamorado de Carlos de Olmedo. Este no le corresponde ya que mantiene un romance con Leonor, a quien pretende Pedro Arellano. Puesto que el padre de Leonor, don Rodrigo, no aprueba esta relación, los dos amantes pretenden escapar y forzar así su boda.

Casualmente Pedro descubre el plan y para dificultarlo finge un altercado con la Justicia. Esta artimaña, de la que es cómplice su hermana Ana, provoca que, por separado, lleguen a protegerse a su casa: por un lado, Carlos y su criado Castaño, que creen que son prófugos de la justicia, y, por otro, Leonor, huida tras la aparente llegada de esa falsa justicia. Al darle cobijo, Ana se entera de que ambas aman al mismo hombre, Carlos. El enredo aumenta cuando Celia, la fiel criada de Ana, también aloja en la misma casa a Juan de Vargas.

Tras esta coincidencia de todos los protagonistas en la casa, se produce una escena de confusión en la que, a oscuras, Juan increpa a Ana, aunque en realidad está hablando con Leonor. Al hacerse la luz, todos se desconciertan y suponen que Ana es amante de Carlos. Sin embargo, la caballerosidad de Carlos le impide dudar de Leonor.

Carlos envía a su criado Castaño, que, vestido con ropa de Leonor, tratará de explicar la situación a don Rodrigo. Travestido como Leonor se encuentra con Pedro, que queda desconcertado ante la necedad, que él cree fingida, de su amada. Entonces, el criado cambia su actitud y le promete que esa misma noche será su mujer. Al final todos los enredos se resuelven felizmente: Carlos queda con Leonor, Ana con Juan y Castaño con Celia. Don Pedro queda solo, principalmente por haber urdido todo el engaño para conseguir a una mujer que él sabía era un imposible.

Este resumen del argumento de la comedia es un buen indicio de la actualidad de los modelos dramáticos que sigue Sor Juana, al adoptar una de las tendencias fundamentales del género desde la segunda mitad del siglo XVII como es la concentración espacial. Lo habitual suele ser concentrar el enredo en un espacio doméstico restringido, al que puede accederse por balcones, ventanas y jardines, desde exteriores urbanos bien reconocidos por el público. Así sucede en la comedia de Sor Juana con la casa de los hermanos Arellano y la ciudad de Toledo.

En este aspecto, trabajos como los de Antonucci [2002], Arata [2002] y Profeti [1997], han puesto de manifiesto cómo la segunda generación teatral, la de Calderón, lleva a cabo un aprovechamiento mayor de los espacios interiores frente a la primera generación de Lope, en la que el máximo logro fue el de la recreación de los espacios urbanos. Sirvan como ejemplo de esta domesticación dramática del espacio obras paradigmáticas de Calderón como *La dama duende* o *Casa con dos puertas mala es de guardar*.

Establecidas las coordenadas de espacio y tiempo, cabe recordar ahora que el género de la comedia de capa y espada se presta a una serie de reiteraciones paradigmáticas: llegada imprevista del padre o del hermano, sorprendiendo a los dos amantes; el cambio de nombre, identidad o domicilio; la confusión de damas con mantos y

caballeros tapados... Los dramaturgos eran bien conscientes de los recursos del género y, si bien no existía una reflexión teórica en torno a los mecanismos del enredo, las demandas del público, que también se había convertido en un auditorio experimentado que veía el teatro y en algunos casos también leía las obras, imponían una continúa revisión de todos estos mecanismos por parte de los dramaturgos, que sólo así podrían sorprender a un público convertido ya en experto espectador. En esta línea, Maria Grazia Profeti ya acertó al establecer la década de 1630 como el momento en que la comedia de enredo se vuelve cada vez más ingeniosa, «llegando a dominar una actitud y una mirada meta-textual que parodia los mismos tópicos en que la comedia se funda» [Profeti, 1997: 18]. Uno de los ejemplos paradigmáticos de esta tendencia es Calderón y, dentro de la generación de autores contemporáneos que siguen sus preceptos, cabe situar a Sor Juana. Tal y como muestra el resumen de *Los empeños de una casa*, Sor Juana también puede alinearse en esas prácticas y contribuir a la tendencia general en la evolución de la comedia.

A pesar de ser una de las comedias más interesantes y logradas de Sor Juana, no hay todavía noticias certeras acerca de su estreno y primeras circunstancias de representación. Se publicó por primera vez en el *Segundo volumen de las obras de Soror Juana Inés de la Cruz* (Sevilla, 1692). En el índice del volumen aparecen los títulos de las piezas menores que integran todo el festejo, aunque se recogen linealmente y no en el orden intercalado con el que aparecen en los interiores del volumen:

Loa de la Comedia: Los empeños de una casa [1692: 450]

Letra, que empieza: Divina Lisi permite; y se cantó antes de la comedia [1692: 460]

Letra, que se cantó después de la primera Jornada, y empieza: Bellísima María [1692: 478]

Primero Sainete de Palacio [1692: 479]

Letra, que empieza: Tierno pimpanillo hermoso, y se cantó al final de la segunda Jornada [1692: 499]

Sainete segundo [1692: 500]

Sarao fin de la Comedia [1692: 526]

Creo que este es un aspecto importante que ya señaló Sara Poot recientemente [2016: 108-109], pero que es necesario retomar y situar en el contexto de las prácticas editoriales para la impresión de fiestas teatrales [véase Vega García Luengos, 2007]. Podría decirse que el orden en el interior del volumen apunta, efectivamente, hacia la concepción del festejo como un conjunto, aunque la circunstancia de su representa-

ción no se especifique en los títulos o en el índice general del volumen. Esta ordenación responde a una práctica teatral y puede arrojar algunos datos de cara a establecer hipótesis sobre las circunstancias del estreno.

Puede compararse, por ejemplo, con otro de los escasos ejemplos de festejos diseñados íntegramente por un único autor, como los *Triunfos de Amor y Fortuna*, de Antonio de Solís para celebrar en la corte de Madrid el nacimiento del príncipe Felipe Próspero en 1658. Existen dos testimonios sueltos de la fiesta, con todas las piezas de teatro breve: *Fiestas que se celebraron en la Corte por el nacimiento de Don Felipe Próspero Principe de Asturias*, de Luis de Ulloa Pereira, [s.n.] [1658?] y *La gran comedia, Triunfos de amor y fortuna: Fiesta real, que se representó à sus Magestades en el Colisio de el Buen-Retiro*, [s.n.] [entre 1651 y 1750]. Pero la fiesta se publicó también en el volumen de *Comedias* de 1681. En ese ejemplar, en el índice no se consigna la circunstancia de representación: *Triunfos de Amor y Fortuna, con Loa y Entremeses* [1681: 1], aunque sí se anuncia en el encabezado de la Loa:

Pag. 11.

L A G R A N  
C O M E D I A  
*Antonio Tomelino Vasconcellos*  
T R I U N F O S D E A M O R , Y  
F O R T V N A .

F I E S T A R E A L Q U E S E R E P R E S E N T O A S U S  
*Magestades en el Coliseo del Buen-Retiro.*

A L F E L I Z N A C I M I E N T O D E L S E R E N I S S I M O  
Principe Don Felipe Prospero nuestro Señor.

*Escrita por Don Antonio de Solís , Secretario del Rey nuestro  
Señor , y su Oficial de Estado.*

L O A .

<p><i>Por medio de las corinas ( que han ser- dos) han de bajar Apolo , y Minerva , sin que se vea que están diuididas , Apolo con un ramo de laurel en la mano , y Minerva con uno de oliua .</i></p> <p><i>Cantan Ap. y Min. El Cielo, y la tierra compiendo están, ella pide mucho, y él concede más.</i></p> <p><i>Ap. Minerva, el Felipe Lauro, felice digo, que cita,</i></p>	<p><i>el Felice, y el Fellepe, muy facil de equivocár: Min. Apoio, el prospero Ramo de la oliua, que de oy mas (nombre, ó atributo sea). Prospero se llamará.</i></p> <p><i>Ap. Textidos por este arco del amor, cuya Deydad junta las hojas del triunfo con los frutos de la paz.</i></p> <p><i>Min. Enlazados à esta insignia del Amor, que viniendo cita</i></p>
---	---

A Google

El orden que anuncia el índice y la disposición que presentan las piezas de teatro breve en el interior del volumen, como en el caso de Sor Juana, tampoco coincide. En el interior del ejemplar aparece la loa, después la comedia y, en un tercer bloque, los entremeses que se representaron en los intervalos de las jornadas.

De este primer análisis comparativo entre estos dos ejemplos de impresión podría extraerse una primera hipótesis: el festejo de *Los empeños de una casa* no habría estado pensado para una circunstancia concreta de celebración. En ese caso, se habría indicado en alguno de los encabezados, como sucede, por ejemplo, con el resto de loas de Sor Juana: *Loa a los años del Rey Nuestro Señor Don Carlos Segundo* o *Loa a los años de la Reina Madre D. Mariana de Austria Nuestra Señora*, por citar solo dos ejemplos.

Son varias las opciones que la crítica ha señalado como posibles hipótesis de representación. Salceda [1957: XVII-XX], por una referencia en la *Loa a Francisco de Aguiar y Seijas*, sugirió que la comedia se estrenó el 4 de octubre de 1683 para conmemorar su entrada pública como arzobispo en la ciudad de México. Ese día los virreyes fueron a casa del contador Fernando de Deza, tal y como recoge el *Diario de sucesos notables* de Antonio de Robles, y apunta a que el festejo se hizo para celebrar la visita del nuevo arzobispo, a pesar de que en el *Diario* no se recoge la noticia de la representación de la comedia. Por su parte, Hernández Araico [1996] sugiere que el montaje debió haberse representado entre el nacimiento del hijo de los virreyes y la celebración de su primer cumpleaños, es decir entre el 5 de julio de 1683 y el 5 de julio de 1684, puesto que el *Diario* recoge que el 5 de julio de 1684 hubo comedia en palacio para festejar el cumpleaños del hijo del Virrey.

A la luz de estos datos e interpretaciones, creo que el festejo, diseñado por Sor Juana como una unidad dramática para ser representado o leído en su totalidad, no fue pensado para una circunstancia concreta. Más bien creo que fue un festejo que formaría parte de las representaciones ordinarias de palacio; unas rutinas que, como ha estudiado Ramos Smith [2011], estaban perfectamente instauradas en el entorno cortesano novohispano:

Tanto los virreyes y su corte como los aristócratas mostraron un gusto muy especial por toda clase de espectáculos dramáticos y musicales [...] y cuando no actuaban y bailaban ellos mismos, contrataban comediantes y bailarines para sus fiestas, por lo que en más de un sentido su ejemplo y patrocinio beneficiaron al teatro y sus profesionales. [2011: 116-117]

En efecto, me parece que la ausencia de noticias y documentación puede leerse no solo por su carácter ordinario, como pasatiempo estrictamente teatral, sino tam-

bién por la falta de alusiones explícitas en el impreso, ya que Sor Juana, siguiendo los dictámenes del género, señalaba en el título de cada una de sus loas las circunstancias precisas de representación. Por tanto, la ausencia de una referencia circunstancial apunta a que, efectivamente, podría no haberla. No creo que resulte descabellado pensar en una rutina de representaciones teatrales en palacio.

Además de las condiciones de impresión y de los paratextos, que no recogen ninguna circunstancia precisa de representación, hay otros dos factores que reforzarían esta hipótesis de representación ordinaria. El primero, el elogio omnipresente a Lysi, la virreina mecenas de Sor Juana. El segundo, el diseño del festejo de *Los empeños* como una estructura dramática cerrada con un marcado eje de comiidades y paralelismos.

El omnipresente protagonismo de la marquesa de La Laguna, y que apunta a señalarla como destinataria de todo el festejo, es la presencia de las tres letras que se reparten en todos los intermedios dramáticos: (1) tras la loa, la letra que empieza *Divina Lisi permite* (460); (2) tras la primera jornada, la letra que se cantó y empieza *Bellísima María* (478) y (3) tras la segunda jornada, la letra que empieza *Tierno pimpanillo hermoso* (499).

(1) *Divina Lisi permite*. Es la primera de las letras, entre la loa y la primera jornada, de 32 versos que resumen una *captatio* de benevolencia general. El hecho de que, tras la loa, la letra sobre la falsa modestia y el atrevimiento por ofrecer el sacrificio a los altares encabece y preceda la representación de la primera jornada, refuerza la idea de unidad del festejo que se dedica a la Virreina. Además, la intertextualidad con otros poemas que Sor Juana ha dedicado previamente a Lysi apunta también hacia este particular horizonte de expectativas que preside la Virreina y que no requiere de una circunstancia expresa de celebración. Así por ejemplo, los últimos versos de la letra: «Seguro, en fin, de la pena/ obra el amor, porque sabe/ que a quien pretende el castigo,/ castigo es no castigarle» (vv. 29-32)<sup>2</sup>, recuerdan a los de las endechas de *Divina Lysi mía*: «En fin, yo de adorarte/ el delito confieso;/ si quieres castigarme,/ este mismo castigo será premio» [Sor Juana, 1951: I, 33-36].

(2) *Bellísima María*. La letra de 40 versos entre la primera jornada y el *Sainete primero de Palacio*. Reproduce un retrato de la Bellísima María, es decir de María Luisa de Gonzaga, Lysi, centrándose en las metáforas tópicas de la descripción femenina. Dentro de los esquemas retóricos fijados por la poética del retrato femenino, los primeros versos apuntan la belleza de sus ojos como soles:

<sup>2</sup> Para todas las citas del festejo, sigo la edición de Celsa Carmen García Valdés [2018], indicando el número de versos.

tú, que con dos celestes  
divinos luminares,  
árbitro de las luces,  
las cierras, o las abres; [vv. 5-8]

En el mismo eje de descripciones verticales, el siguiente elemento es la descripción del pelo rubio:

engendran de tu pelo  
los ricos minerales,  
cuyo Ofir proceloso,  
al arbitrio del aire,  
forma en ricas tormentas  
doradas tempestades. [vv. 11-16]

Los versos finales de la letra, a partir de una cláusula de recopilación habitual en este tipo de composiciones, reformula el tópico de la falsa modestia. Como en la anterior letra, la monja jerónima pide disculpas por su «atrevimiento»:

En fin, Lysi divina,  
perdona si, ignorante,  
a un mar de perfecciones  
me engolfé en leño frágil.  
Y pues para tu aplauso  
nunca hay voces capaces,  
tú te alaba, pues sola  
es razón que te alabes. [vv. 33-40]

El atrevimiento se convierte en un asunto de constante disculpa en estas letras y podría justificarse por la osadía de componer un festejo en homenaje a la Virreina, sin ninguna circunstancia precisa de celebración pública.

(3) *Tierno pimpollo hermoso*. Como novedad respecto a las dos anteriores, esta última letra de 40 versos va dirigida a José, el hijo de los marqueses de La Laguna que nació en México el 5 de julio de 1683<sup>3</sup>. El elogio a Lysi en este caso se canaliza a través del hijo. Con una paranomasia entre las antítesis de afectos y efectos, Sor Juana elabora los versos que dan el tono general para la consideración de José de la Cerda:

---

<sup>3</sup> Para más noticias sobre la relación entre Sor Juana, María Luisa de Manrique y su hijo José, Calvo y Colombi [2015: 78-83].

bello Josef amado,  
que dueño te introduces  
en comunes afectos  
de efectos no comunes. [vv. 29-32]

Sor Juana ya escribió una loa para festejar el primer año del hijo de los virreyes. En ambas composiciones resuena el mismo sentido de afectos con singulares efectos. Por ejemplo, en la parte final de la loa a José, el Amor resume la sentencia final para el elogio a su primer año de vida:

Es tan singular su efecto,  
que en todas las almas hace  
que sus luces vivifiquen,  
aunque los ardores maten,  
pues puede su hermosura  
que sus rayos celestiales  
en vez de abrasar, alumbren [1957: III, 460]

Estas calas demuestran cómo las tres letras de elogio a Lysi pueden interpretarse como una forma de marcar la unidad global de todo el festejo y determinan el protagonismo absoluto de la Virreina, a quien se apunta en todos los casos como destinataria primera y a quien, mediante el tópico de la falsa modestia, se pide directamente perdón por las posibles faltas de lo que vendría a ser todo el festejo, ofrecido sin ninguna circunstancia pública de celebración. Aunque la última letra se dedique a José, el elogio, a través de la maternidad, también va implícitamente dedicado a la Virreina. Esta misma estrategia es muy visible y se aprecia también en la loa que dedica Sor Juana al primer aniversario de José. Allí, en el últologo, que es la parte final de cierre donde se condensa el elogio a los destinatarios y autoridades presentes en la representación, dice Venus:

Viva la Aurora divina  
de su madre peregrina  
que nos le hizo amanecer [OC, 1957, III: 461]

Esta coincidencia de José de la Cerda como destinatario de la última de las letras de *Los empeños* y como personaje al que Sor Juana dedica una de sus loas, permite abordar el segundo aspecto para trazar una hipótesis sobre la unidad, diseño y

circunstancias de representación de todo el festejo. Tiene que ver con la loa como otra de las piezas menores que integran el diseño global de la representación.

De entrada, es necesario definir los rasgos básicos que trazan la tipología genérica del género para señalar el manejo que hace Sor Juana [Farré Vidal, 2014] y que apunta hacia las circunstancias en que pudo representarse y diseñarse el festejo de *Los empeños*. La posición de la loa como género de cabecera de todo el espectáculo teatral supone que, en su función inaugural de la representación, su principal cometido sea el de entablar la inicial connivencia con el público. De esa ubicación preliminar, en la que se establece como bisagra entre la realidad del auditorio y la ficción escénica, pueden extraerse muchas noticias sobre las circunstancias que rodean la representación.

La loa carece de un argumento dramático definido en términos de acción, lo cual marca su naturaleza circunstancial. La ausencia de conflicto dramático convierte el motivo de la representación en el pretexto argumental y, en todos los casos, las estrategias fundamentales del género apuntan hacia el elogio de los destinatarios y mecenas de la puesta en escena. La estrategia encomiástica de la loa proporciona una especial forma de dialéctica entre realidad y ficción, en la que también se integra como participante y testigo, bajo la ilusión dramática de una realidad envolvente, al auditorio presente en el espectáculo. La loa se plantea así como una ficción dramática en la que las circunstancias que determinan la representación se convierten en el argumento espectacular que pone en escena los principales valores que simbolizan el elogio. La dicotomía entre realidad y ficción apela también a la simultaneidad del conflicto dramático para así envolver al público en la participación activa de los valores panegíricos que se representan, de ahí la reiterada referencia al «hoy» como presente festivo y actualizado.

La circunstancia real de la representación se convierte en argumento dramático de la loa, por lo que, a partir de ahí, las coordenadas dramáticas de espacio y tiempo de ficción se confunden con las reales del festejo. Al tiempo y al espacio real y dramático se incorpora una tercera coordenada atemporal, que enmarca los términos del elogio, y, por tanto, también de la representación, en una realidad y un tiempo absolutos, capaces de trascender la efímera puesta en escena.

En esta mezcla de los ejes propios de cada nivel de la representación —el dramático de la puesta en escena, el simbólico de la circunstancia a celebrar y el alegórico del elogio—, es inevitable que surjan ciertas alusiones metateatrales, quizá como una forma de captación de benevolencia o incluso por atemperar la carga simbólica y la densidad conceptual del planteamiento general de la loa.

Bajo esta forma dialogada, constituida por una realidad envolvente, el modelo constructivo de la loa gira habitualmente en torno a un debate de méritos entre una serie de personajes alegóricos (normalmente en series de dos, tres o cuatro) que pugnan por obtener el patrocinio festivo de la celebración, que se ha convertido en argumento dramático. En todos los casos, los ejes de contraste que determinan la discusión se combinan dilógicamente en el nivel espectacular y el textual. Por ello son habituales, en el nivel de la puesta en escena, las salidas por cada uno de los lados del tablado; las oposiciones por el nivel vertical del descenso desde lo alto y el horizontal del escenario; los efectos musicales de contraste entre canto y recitado; la distinción entre luz y oscuridad, etc. En el nivel textual destacan las estructuras paralelas en las réplicas y contrarréplicas, plurimembraciones, antítesis, paralelismos, versos esticomícticos, metáforas y alegorías, el uso de la diseminación/recolección de argumentos, etc.

Sobre los personajes protagonistas recae el peso de la argumentación, y los valores que representan se convierten en los ejes temáticos que focalizan las vías del elogio. El desarrollo del debate conduce hacia una solución igualatoria que incluye todas las vías argumentativas, es decir, que combina todas las fórmulas panegíricas inicialmente enfrentadas en la discusión. El enfrentamiento se acaba resolviendo con la salida a escena de un juez mediador en la disputa, que por su propia definición simbólica contiene los méritos de los personajes enfrentados.

El asunto dramático de la loa se dispone en una estructura tripartita según las convenciones clásicas de introducción, desarrollo y desenlace. Así pues, el debate de méritos, como principio estructurador de la diégesis dramática, se configura según los parámetros que impone la función panegírica de la loa. La discusión de razones entre una serie de personajes que pugnan por obtener el mecenazgo de la celebración implica una dignificación de sus atributos simbólicos según las directrices del elogio, ya que la declaración de los motivos que justifican su pertinencia en el asunto denota la trascendencia, no sólo de la circunstancia, sino también del personaje homenajeado que la inspira. La introducción, como parte inaugural de la representación y primera parte de la loa, cumple su función prologal desde todos los niveles que integran y definen la ficción dramática.

La segunda parte de desarrollo del debate, como preludeo de la síntesis festiva del desenlace, traza unas expectativas distintas, que centran su poder de evocación en el despliegue de las formas de argumentación.

La tercera parte de la loa combina tres segmentos dramáticos que representan sus tres funciones básicas de clausura. El primer segmento resuelve el debate de méritos en el que se enfrentaban los personajes protagonistas por obtener el mecenazgo de

la celebración. El segundo, no siempre aparece, pero se dedica a presentar la comedia que seguirá a continuación y, por último, el tercer segmento dramático o últologo elabora una síntesis panegírica final en la que se celebra la ocasión y los personajes homenajeados.

El desenlace panegírico de las loas cortesanas dicta que la última parte se dedique al explícito panegírico de los destinatarios del festejo. La pauta habitual consiste en el elogio, en primer lugar, al destinatario directo de la celebración y, a continuación, a todos los miembros de la familia directamente relacionados con el homenajeadado o presentes entre el público. A continuación, se elogia a las damas y las autoridades asistentes. Ese es el protocolo, en el que, por estricto orden, al señalar a los miembros de la familia real siempre se distingue al Rey, la Reina y demás familia. Y lo propio sucede en la corte virreinal, donde se distingue entre: el Virrey, la Virreina y demás familia.

Tras apuntar las principales claves que definen la tipología genérica de la loa, lo interesante es notar que Sor Juana sigue las pautas genéricas habituales, pero distingue y altera el orden en el que aparecen los destinatarios del elogio según la circunstancia que se celebre. Por ejemplo, en la *Loa al primer año de José de la Cerda*. Tras el elogio al «José generoso», Sor Juana alaba a la «Aurora divina/ de su madre peregrina,/ que nos le hizo amanecer» y después «al Cerda soberano» [1957, III: 461]. Lo mismo sucede en la *Loa en las huertas donde fue a divertirse la Excelentísima Señora condesa de Paredes*. Tras el elogio a la reina del Prado, es decir la Virreina, sigue el de su «dulce consorte», el «altivo Cerda excelso» [1957, III: 441]. Esta alteración en el elogio a los destinatarios sucede también en la loa de *Los empeños*:

FORTUNA	Bien venida sea la excelsa María, diosa de la Europa, deidad de las Indias.
ACASO	Bien venido sea el Cerda, que pisa la cerviz ufana de América altiva. [vv. 440-447]

Anteriormente, en la primera aparición de la Dicha, también queda fijada la preeminencia de la Virreina por encima del Virrey: «la venida dichosa/ de la excelsa María/ y del invicto Cerda» [vv. 404-406]. Tras esta distinción en los destinatarios, siguen varias cuartetas, desde el verso 450, dedicadas al primogénito de los Virreyes, José.

Si por una parte las letras y la loa contribuyen a darle unidad al diseño del festejo teatral a partir del elogio preeminente a la Virreina como primera destinataria de la celebración, otro de los aspectos que apuntan a las razones para una consideración global de *Los empeños* tiene que ver con la comicidad. Algunos críticos, como Aurelio González [1999], han tratado sobre la consideración global de todo el festejo. Pero de nuevo creo que, si tomamos como punto de partida la loa, y su desfile de méritos, pueden establecerse otras razones que apuntan en la misma dirección.

Antes, al esbozar los principales rasgos de la tipología genérica de la loa cortesana, señalaba cómo su estructura dramática se construía a partir de un debate de méritos entre distintos personajes alegóricos. Desde un punto de vista estructural y espectacular, los personajes se enfrentaban desfilando en un debate de méritos por obtener la recompensa de celebrar la circunstancia de la representación. A partir de esta idea puede establecerse un juego especular entre la loa y las demás piezas de teatro breve.

Por un lado, el sainete primero que, tomando como esquema la estructura del entremés de figuras, parodia el debate alegórico de la loa. La loa pone en escena la competencia entre el Mérito, asistido por la Diligencia, y la Fortuna, a quien acompaña el Acaso, por obtener la exclusiva de celebrar la Dicha del día. La Música las convoca «a la ingeniosa palestra» para celebrar «de las dichas la Mayor». En su discusión de méritos, la Música juega un importante papel, ya que las réplicas entre los personajes alegóricos enfrentados van enlazándose con ecos y estructuras paralelas, que, desde la perspectiva de la puesta en escena, anticipan la solución consensuada que tendrá el debate. Así, por ejemplo, lo señala el Mérito cuando dice: «Vamos juntando los ecos,/ que responden a cada una,/ para formar un sentido/ de tantas partes difusas» [vv. 194-197]. Con todo, no consiguen ponerse de acuerdo en su desfile y exhibición de las razones simbólicas que tiene cada personaje alegórico. Es de nuevo el Mérito quien, ante la falta de determinaciones, presenta la solución y solicita la presencia de la Dicha: «[...] la que hoy viene a casa/ se tiene por más divina/ que humana, como deidad/ sabrá decir, de sí misma,/ a cuál de nosotros cuatro/ debe ser atribuida» [vv. 308-313].

Tras argumentar lo imposible de la resolución, la Dicha traspasa la solución a la circunstancia real de la representación: «la venida dichosa/ de la excelsa María/ y del invicto Cerda,/ que eternos duren y dichosos vivan./ Ved si a Dicha tan grande/ como gozáis, podría/ Diligencia, ni Acaso,/ Mérito ni Fortuna, conseguirla./ Y así, pues pretendéis/ a alguno atribuirle,/ solo atribuirse debe/ tanta ventura a su grandeza misma» [vv. 404-415].

Por su parte, si aplicamos al sainete primero el esquema del entremés de figuras puede verse como el reverso paródico de la Loa. Como ha estudiado Jessica Castro

[2018] para el caso del modelo de Quevedo, la particular densidad teatral de este esquema, a partir de la segunda mitad del siglo XVII, propicia la estructura de desfile de una serie de tipos y figuras que encarnan estereotipos sociales ridículos y caricaturescos. Resulta, pues, posible que Sor Juana, conocedora de los modelos teatrales vigentes, se sirviera de las posibilidades de este modelo constructivo y lo tuviera en mente a la hora de ofrecer un festejo teatral a la Virreina. Seguiría así el eje de intertextualidades marcado directamente desde el título de la misma comedia, apuntando a los modelos cómicos de Calderón y la concentración espacial característica de la comedia de la segunda mitad del XVII, y continuaría con el diseño del resto de piezas breves del festejo, mediante el modelo compositivo del entremés de figuras del primer sainete, que podría verse como contrapunto cómico al debate de méritos encomiástico de la Loa.

Así, vemos como en el sainete primero los personajes van entrando y saliendo, frente al Alcalde que desde los primeros versos sentencia la invocación: «Alcalde soy del terrero,/ y quiero en esta ocasión,/ de los entes de Palacio/ hacer entes de razón» [vv. 1-4]. Y, a esta llamada, acuden el Amor, el Obsequio, el Respeto, la Fineza y la Esperanza. Tras su paso por el escenario, el Alcalde, cantando sentencia que ninguno de los cuatro personajes puede llevarse el premio propuesto. Y así, con este absurdo, termina la pieza. De este modo, la unidad del festejo apuntada entre la loa y las letras a través del elogio a la Virreina, vería reforzada su trabazón con el paralelismo entre el desfile de personajes alegóricos de la loa y este ridículo del sainete como entremés de figuras.

Del mismo modo, aunque es una cuestión que merece atención y detalle aparte, puede apuntarse una ligazón similar, desde los modelos estructurales y la inversión paródica del desfile de figuras, entre la loa y el *Sarao de las cuatro naciones*, donde se suceden de manera ridícula españoles, negros, italianos y mexicanos<sup>4</sup>. Igualmente, es necesario abordar un estudio en profundidad del segundo sainete, en el que la conversación entre Muñiz, Arias y Acevedo está repleta de alusiones metateatrales y noticias sobre representaciones en la ciudad de México [Poot Herrera, 2016: 113-115]. Este caso, no estaríamos hablando de una relación estructural en el sentido anterior de establecer paralelismos con la loa y el modelo de desfile de figuras, sino de considerar la comicidad de una acumulación de noticias teatrales. Su posición medial dentro de la estructura del festejo determina que su ámbito de referencias y alusiones se concentre hacia el mismo hecho de la representación, lo que en cierto modo explicaría el acopio

---

<sup>4</sup> Sin tomar como enlace estructural del festejo la inversión que supone el esquema del desfile de figuras entre la Loa y el Sarao de las cuatro naciones, Zugasti se ocupó del análisis de este Sarao [Zugasti, 1998: 474-475].

de noticias y referencias como una acumulación anecdótica que, aunque no de manera tan explícita, pero sí en cuanto a un implícito desfile, en sentido de fondo, que también funcionaría como contrapunto de la estructura panegírica de la loa.

Para finalizar, como conclusión más allá de la clara voluntad de Sor Juana al diseñar un festejo teatral unitario, creo que puede apuntarse que la representación de *Los empeños* puede responder a una rutina teatral propia del entorno cortesano, sin asociarse a una determinada circunstancia celebrativa de la que no hay ninguna referencia a lo largo de todo el festejo. El elogio a la Virreina puede establecerse así como hipótesis única de representación ordinaria del festejo, por lo que la contraposición entre el discurso panegírico de la loa y las letras, además de vertebrar la unidad dramática del festejo, puede contraponerse al registro cómico y estructural del entremés de figuras y de las noticias de representación del sainete segundo. El manejo de Sor Juana de los modelos teatrales, en este caso de la loa y del modelo calderoniano para la comedia de capa y espada, demuestra su saber hacer y elección consciente de sus fórmulas dramáticas. En ese manejo, la comicidad desempeña un papel fundamental: desde la concentración espacial sobre la que se construye la comedia hasta la inversión de modelos estructurales de la loa con el sainete segundo y el sarao final de las cuatro naciones, hasta las alusiones metateatrales sobre diversas noticias de representación que tratan Arias, Muñiz, Acevedo y compañía, en el segundo sainete.

#### BIBLIOGRAFÍA

- ANTONUCCI, Fausta [2002]: «El espacio doméstico y su representación en algunas comedias calderonianas de capa y espada», en *Homenaje a Frédéric Serralta. El espacio y sus representaciones en el teatro español del Siglo de Oro*, ed. Françoise Cazal, Christophe González y Marc Vitse, Iberoamericana-Vervuert. Madrid-Frankfurt, pp. 57-81.
- ARATA, Stefano [2002]: «Casa de muñecas: el descubrimiento de los interiores y la comedia urbana en la época de Lope de Vega», en *Homenaje a Frédéric Serralta. El espacio y sus representaciones en el teatro español del Siglo de Oro*, ed. Françoise Cazal, Christophe González y Marc Vitse, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt, pp. 91-115.
- ARELLANO, Ignacio [1988]: «Convenciones y rasgos genéricos en la comedia de capa y espada», *La comedia de capa y espada. Cuadernos de Teatro Clásico*, 1, pp. 27-49.

- BRAVO ARRIAGA, María Dolores [1995]: «Sor Juana cortesana y Sor Juana monja», en *Memoria del Coloquio Internacional Sor Juana Inés de la Cruz y el pensamiento novohispano*, México, Universidad Autónoma del Estado de México, Instituto México, pp. 41-49.
- CALVO, Florencia y Beatriz COLOMBI [2015]: *Cartas de Lysi. La mecenas de sor Juana Inés de la Cruz en correspondencia inédita*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert.
- CASTRO RIVAS, Jessica [2018]: «Desfile y entremés de figuras en Quevedo y Calderón», *La Perinola*, 22, pp. 85-105.
- FARRÉ VIDAL, Judith [2014]: «Las loas de sor Juana, razones son finezas», *Anthropos*, 243, pp. 49-68.
- GONZÁLEZ, Aurelio [1999]: «Construcción teatral del festejo barroco: *Los empeños de una casa* de Sor Juana», *Anales de Literatura Española*, 13, pp. 117-126.
- GLANTZ, Margo [1995]: *Sor Juana Inés de la Cruz: ¿Hagiografía o autobiografía?*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- HERNÁNDEZ ARAICO, Susana [1996]: «Problemas de fecha y montaje en *Los empeños de una casa* de Sor Juana Inés de la Cruz», en *El escritor y la escena IV. Estudios sobre teatro español de los Siglos de Oro. Homenaje a Alfredo Hermenegildo*, ed. Ysla Campbell, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, pp. 111-123.
- JUANA INÉS DE LA CRUZ, Sor [1689]: *Inundación Castálida de la única poetisa, musa décima, Soror Juana Inés de la Cruz*, Madrid, Juan García Infanzón.
- JUANA INÉS DE LA CRUZ, Sor [1692]: *Segundo volumen de las obras de Soror Juana Inés de la Cruz*, Sevilla.
- JUANA INÉS DE LA CRUZ, Sor [1957]: *Obras completas. Vol. I. Lírica personal*, México, Fondo de Cultura Económica.
- JUANA INÉS DE LA CRUZ, Sor [1957]: *Obras completas. Vol. III. Autos y Loas*, México, Fondo de Cultura Económica.
- JUANA INÉS DE LA CRUZ, Sor [2018]: *Los empeños de una casa. Amor es más laberinto*, ed. Celsa Carmen García Valdés, Madrid, Cátedra.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino [1974]: *Historia de las ideas estéticas en España*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, I, pp. 1169-1171.
- MOIR, Duncan [1973]: «Las comedias regulares de Calderón, ¿unos amoríos con el sistema neoclásico?», en *Hacia Calderón. Segundo Coloquio Anglogermano*, ed. Hans Flasche, Berlín-New-York, Walter de Gruyter, pp. 61-70.
- MORAÑA, Mabel [1998]: «Colonialismo y construcción de la nación criolla en Sor Juana Inés de la Cruz», en Mabel Moraña, *Viaje al silencio. Exploraciones del discurso barroco*, México, UNAM.

- POOT HERRERA, Sara [2016]: «Atrapados sin salida: de nuevo con Sor Juana en *Los empeños de una casa*», en *Teatro breve virreinal*, coord. Miguel Zugasti, *América sin Nombre*, 21, pp. 107-116.
- PROFETI, Maria Grazia [1997]: «El último Lope» en *La década de oro de la comedia española (1630-1640)*, ed. Felipe Pedraza y Rafael González Cañal, Universidad de Castilla-La Mancha-Festival de Almagro, Almagro, pp. 11-39.
- RAMOS SMITH, Maya [2011]: *Actores y compañías en la Nueva España: siglos XVI y XVII*, México, Paso de Gato.
- ROBLES, Antonio de [1972]: *Diario de sucesos notables (1665-1703)*, México, Porrúa, 1972.
- SALCEDA, Alberto G. [1957]: «Cronología de los festejos» en Sor Juana Inés de la Cruz, *Obras completas. Vol. IV. Comedias, sainetes y prosa*, México, Fondo de Cultura Económica, pp. XVII-XX.
- SEBOLD, Russell P. [2001]: «Mena y Garcilaso, nuestros amos. Solís y Candamo, líricos neoclásicos», en *La perduración de la modalidad clásica*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, pp. 39-55.
- SERRALTA, Frédéric [1988]: «El enredo y la Comedia: deslinde preliminar». *Criticón*, 42, pp. 125-137.
- SERRALTA, Frédéric [1988]: «El tipo del galán suelto: del enredo al figurón», en *La comedia de capa y espada. Cuadernos de Teatro Clásico*, 1, pp. 83-93.
- SOLÍS, Antonio de [1681]: *Comedias de don Antonio de Solís, secretario del Rey N. Señor, Oficial de Estado y su Cronista &c. dedicadas a Miguel Rodríguez, Escribano de la Real Casa del papel sellado, &c. Año de 1681*. Con licencia. En Madrid, por Melchor Álvarez. A costa de Justo Antonio de Logroño, librero.
- VEGA GARCÍA LUENGOS, Germán [2007]: «Sobre la publicación impresa de fiestas teatrales en la corte de Felipe IV y Carlos II: modelos y funciones», en *Teatro y poder en la época de Carlos II. Fiestas en torno a reyes y virreyes*, ed. Judith Farré Vidal, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, pp. 69-100.
- ZUGASTI, Miguel [1998]: «El festejo para *Los empeños de una casa* de Sor Juana Inés de la Cruz en su contexto espectacular barroco», en *Sor Juana y su Mundo: una Mirada Actual. Memorias del Congreso Internacional*, ed. Carmen Beatriz López-Portillo, México, Universidad del Claustro de Sor Juana-UNESCO-Fondo de Cultura Económica, pp. 468-476.

## DE FIBONACCI A SOR JUANA: ARMONÍA EN LAS ARTES

**Carmen B. López- Portillo Romano**

---

UNIVERSIDAD DEL CLAUSTRO DE SOR JUANA

[http://doi.org/10.18239/cor\\_45.2021.04](http://doi.org/10.18239/cor_45.2021.04)

La naturaleza guarda celosamente sus misterios y los revela a quienes abren sus ojos, sus oídos y su corazón para atender lo que dice.

Platón, heredero de la tradición pitagórica, anunciaba que había una clave de oro que unificaba el misterio del universo, los secretos de la naturaleza y los explicaba. El «Timeo» es el discurso cosmogónico de los *Diálogos*, en él se explica el origen del universo y la creación del ser humano, en él, el demiurgo, el hacedor introduce en la materia caótica, el orden y el logos, generando las consonancias perfectas, los tonos, las proporciones, y el tiempo; armonía arquetípica a la que deben aspirar todas las almas, música que permite que el ser humano trascienda su imperfección y se ponga en consonancia con el universo.

Recientemente el Dr. Jay Kennedy descubrió que Platón utilizó el sistema griego de escalas musicales para darle a sus obras una estructura oculta construyendo distintos estratos de significados bajo ella. El libro de la naturaleza está escrito en un lenguaje matemático, esto nos parece ahora evidente, pero en aquella época esta era una idea más que osada, incluso peligrosa.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> [http://www.matematicalia.net/index.php?option=com\\_content&task=view&id=2735&Itemid=5](http://www.matematicalia.net/index.php?option=com_content&task=view&id=2735&Itemid=5)

Desde entonces, en realidad desde antes, ya en las culturas egipcia y babilonia, india y china, los sabios se habían dado a la tarea de desentrañar cómo el Uno se convierte en muchos, y si existía una relación significativa y permanente entre las partes, de manera que mantuvieran también una relación armónica con el todo.

Hay varias formas de nombrar dicha clave de oro, dicha razón: la divina proporción de Luca Bartolomeo Pacioli, matemático franciscano del siglo XV italiano; o la sección áurea de Leonardo da Vinci; *thau* llaman los matemáticos a esa proporción que expresa la relación entre las partes de manera que la parte menor es a la parte mayor, lo que la parte mayor es al todo; también la llaman *Phi* en recuerdo de la primera letra del nombre del escultor Phidias que usó dicha proporción en el Partenón. Platón en su «Timeo» considera a *Phi* la más vinculante de todas las relaciones matemáticas y la convierte en la clave para la física del cosmos.

Para encontrar Phi, podemos servirnos de la geometría o de las matemáticas.

Si bien sacerdotes egipcios descubrieron esta proporción, fue Leonardo Pisano Bigolio, también conocido como Fibonacci, quien dio a conocer esta sucesión numérica. Este matemático, el más notable del medioevo, jugó un papel muy importante para revivir las antiguas matemáticas e introducir el sistema decimal hindu-arábigo en Europa. Fibonacci expuso una curiosa sucesión de números que nos permiten conocer la proporción áurea.

La sucesión es tal que cualquier número de esta es el resultado de la suma de los dos números que lo preceden, comenzando dicha sucesión con los números 1, 1. Así tenemos: 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89 (porque  $34 + 55 = 89$ , por ejemplo). La razón áurea se obtiene al dividir el último de la serie entre el anterior:  $89/55 = 1,618$ . Si divido por ejemplo  $377/233$  nos da  $1,618025\dots$ ; si divido  $233/144$  nos da un número muy similar, es decir  $1,618$  y así, podemos continuar sumando y dividiendo la serie Fibonacci y siempre nos dará un resultado de  $1,618\dots$

Esta serie Fibonacci se repite en toda la naturaleza, desde las nubes de los huracanes, hasta el ADN, de la conformación de las galaxias a la distribución de los pétalos de las flores o el caparazón de las tortugas, las vértebras de las serpientes o los dientes de las hienas o los delfines. La naturaleza presenta una multitud de formas bellas y maravillosas, plantas, árboles, insectos, animales o caracolas que mantienen esta proporción, esa armonía. Es esta proporción la que explica qué tienen en común un pentágono, la fachada de un templo griego, las flores de girasol y hasta la cría de conejos. Sus proporciones están basadas en la razón áurea, este número tiene la particularidad de convertirse en un patrón de belleza, es un número estético.

En el caso del cuerpo humano, Policleto el escultor griego contemporáneo de Phidias, realizó un cuidadoso estudio sobre las proporciones del cuerpo humano, y propuso un *canon* de la belleza ideal basado en las proporciones matemáticas. Este Canon establece que el ser humano guarda también estas mismas proporciones de manera que la relación de las partes con el conjunto se encuentre en armonía. Así, por ejemplo, si dividimos el cuerpo en dos, y medimos la distancia de la cabeza al ombligo y del ombligo a la planta de los pies, la proporción, comúnmente, es la proporción áurea. Lo mismo sucede con las otras partes del cuerpo, por ejemplo, los tres huesos de cada uno de nuestros dedos guardan esa misma proporción, o la mano respecto del antebrazo, etc.

La aspiración a la armonía con el universo es el objetivo del sistema de educación, de saber, propuesto por Pitágoras, integrado por la aritmética, la geometría, la música y la astronomía y que llega hasta el Medioevo. Se consideraba que la Aritmética era el estudio del número en estado puro, que la Geometría era el estudio del espacio en estado puro, que la Música era el estudio del número en movimiento y que la Astronomía era el estudio del espacio en movimiento. Estas cuatro disciplinas constituían el *quadrivium* pitagórico. La sección áurea es un tema común a todas ellas. Para los pitagóricos el número era lo que propiciaba el diálogo entre el límite y lo ilimitado; cuando lo infinito se somete al número y, por ende, a la forma, se imprime un sentido armónico al todo.

Los recientes descubrimientos del Dr. Kennedy en la Universidad de Manchester confirman que Platón toma esta idea de Pitágoras para construir sus diálogos:

cada diálogo está dividido en doce partes, en cada doceava parte  $1/12$ ,  $2/12$ , etc., Platón inserta pasajes para marcar las notas de una escala musical. Esta estructura regular es similar a la escala griega. De acuerdo con la teoría musical griega, algunas notas son armónicas (si forman una relación «ratio» de número entero con una doceava nota) y las otras son disonantes o neutrales. Los pasajes simbólicos de Platón están correlacionados con los valores relativos de las notas musicales. Las notas armónicas están referidas a pasajes que hablan de distintos valores como la virtud, la forma, la belleza; en tanto que las notas disonantes se encuentran en aquellos pasajes que hablan del vicio, de la negación y la vergüenza.

Para Fibonacci la música, tanto la estructura, como el ritmo y la armonía, está basada en la proporción, en las equivalencias. Los intervalos musicales más simples y gratos, la octava (2:1) y la quinta (5:3), son la primera aproximación a la sección

áurea. La serie continúa con la sexta mayor y menor. La escala misma contiene el siguiente paso (13:8).

Podemos afirmar que la sección áurea ha sido utilizada por todos los grandes compositores, desde Bach, Mozart y Beethoven, hasta Bartok y Sibelius. Todos ellos utilizan dicha proporción.

Por supuesto Sor Juana conocía todas estas cuestiones que relacionaban la aritmética, la geometría, la astronomía y la música. La monja se vale de alegorías y metáforas musicales para construir un sistema de equivalencias entre las artes y las ciencias.

*Libélula*

No es otra cosa lo hermoso  
que una proporción que ordena  
bien unas partes con otras:  
pues no bastará ser bellas  
absolutamente, si  
elativas no lo fueran

La música como una de las disciplinas que conforman el *Quadrivium*, contenía toda una serie de implicaciones y posibilidades metafísicas que la hacían ser la representación del universo y el reflejo de la voluntad divina.

Sor Juana coincide en la idea de que el Universo es un todo. Para la exacta comprensión de las escrituras era necesario, dice Sor Juana en la *Respuesta a Sor Filotea*, no solo el conocimiento de las disciplinas del *Trivium*, Gramática, retórica y dialéctica, sino del *Quadrivium*.

¿Cómo sin Aritmética se podrán entender tantos cálculos de años, de días, de meses, de horas, de hebdómadas tan misteriosas como las de Daniel...? ¿Cómo sin Geometría se podrán medir el Arca Santa del Testamento y la Ciudad Santa de Jerusalén, cuyas misteriosas mensuras hacen un cubo con todas sus dimensiones...? ¿Cómo sin Arquitectura, el gran Templo de Salomón, donde fue el mismo Dios el artífice que dio la disposición y la traza, [...] donde [...] el más mínimo filete estuviese sólo por el servicio y complemento del Arte, ¿sino simbolizando cosas mayores?

El terreno queda así preparado para la referencia de Sor Juana al regateo famoso entre Dios y Abraham.

Pues sin ser muy perito en la Música, ¿cómo se entenderán aquellas proporciones musicales y sus primores que hay en tantos lugares, especialmente en aquellas peticiones que hizo a Dios Abraham, por las Ciudades, de que si perdonaría habiendo cincuenta justos, y de este número bajó a cuarenta y cinco, que es sesquinona y es como de mi a re; de aquí a cuarenta, que es sesquioctava y es como de re a mi; de aquí a treinta, que es sesquitercia, que es la del diatesarón; de aquí a veinte, que es la proporción sesquiáltera, que es la del diapente; de aquí a diez, que es la dupla, que es el diapasón; y como no hay más proporciones armónicas no pasó de ahí? Pues ¿cómo se podrá entender esto sin Música?

Así es necesario para entender cosas tan altas, subir los escalones de las ciencias y las artes, como lo explica en *Sueño*, «y si esto falta, nada sirve de lo demás».

Queda claro, pues, que Sor Juana parte del concepto de la música especulativa que reflejaba el orden del universo para darle concierto al cosmos. Como lo afirma Mario Lavista en su ensayo sobre Guido y Sor Juana, la música

no era tan solo una disciplina formada de sonidos, era también, y sobre todo, el conocimiento de los números relacionados con el sonido: derivaba su intrínseca belleza de ese mundo, y sus sonidos evidenciaban la pureza del universo de los números. Como ciencia teórica, la música, en sus manifestaciones físicas, debía tomar en cuenta sus connotaciones matemáticas y sus posibilidades metafísicas. [Lavista: 2006: 98-99]

Rocío Olivares [1998] afirma que «el mundo armónico de Pitágoras enmarca las incursiones poético-musicales de Sor Juana; en él tenemos el sustrato más profundo del concepto de armonía que ella sigue.»

He de explicar, pues que soy  
la Música, que de tonos,  
voces y mensuras hago  
un compuesto armonioso.  
Facultad subalternada  
a la Aritmética, gozo  
sus números; pero uniendo  
lo discreto y lo sonoro,  
mido el tiempo y la voz mido:  
aquél, breve o espacioso;  
aquésta, intensa o remisa;

Muchos de los poemas de Sor Juana aluden a la música. Alguno de los villancicos incluye los 15 instrumentos que eran usados en catedral, en otros, al problema teórico y filosófico de la música, especialmente el Romance 21 y la Loa 384 que revelan la idea que Sor Juana tenía de la música, así como los conceptos teóricos y especulativos en los que estaba interesada.

A decir de autores que han estudiado la importancia de la música en la obra de Sor Juana, como Octavio Paz, Rocío Olivares, Elías Trabulse, Mario Lavista, Pamela Long, Raimundo Lida, entre otros, afirman que conoció distintos tratados de música: el de Guido d'Arezzo, el de Pedro Cerone y los de Athanasius Kircher.

Paz dice que el librero Demetrio García encontró un ejemplar de *El Melopeo y Maestro* escrito por Pedro Cerone, con una anotación de Sor Juana. Una reproducción de dicha nota puede encontrarse en la obra *Bibliografía y biblioteca de Sor Juana Inés de la Cruz* de Ermilo Abreu Gómez. El tratado de Cerone combinaba las ideas de Boetio, con las teorías de San Isidoro o de San Agustín, incluso las de Guido d'Arezzo. El tratado de Cerone hizo época e influyó hasta el siglo XVIII. Cerone afirma que en todas las cosas se requiere proporción. Cuando alguna cosa es desproporcionada, «cae debajo de la ira de Dios». Ya se sabe a qué se refiere: Dios, decidido a borrar radicalmente el pecado nefando, «que es—dice Cerone— contra naturaleza, adonde del Universo se quita la Proporción» destruye las ciudades pecadoras. Ya vimos cómo Sor Juana aludió al regateo de Abraham en la *Respuesta a Sor Filotea*.

Mario Lavista [2006] afirma que Sor Juana conocía la escala aretina, la escala de Guido d'Arezzo que nombra las notas musicales tomando las primeras sílabas del himno a San Juan Bautista de Pablo el Diácono Ut, re, mi, fa, sol, la, si.

Ut queant laxis  
Resonare fibris  
Mira gestorum  
Famuli tuorum  
Solve polluti  
Labbii reatum  
Sancte Ioannes

Que en castellano quiere decir *para que tus siervos puedan exaltar a plenos pulmones las maravillas de tus milagros, disuelve los pecados de labios impuros, San Juan*  
En la «Loa 384» Sor Juana hace una clara mención a dicha escala.

Dice *la Música*:  
de modo que *Virtud y Regocijo*  
el Ut, Re son, según vuestra voz dijo;  
y *Miramiento y Fama*  
es el Mi, Fa, quien dulcemente clama;  
y en la *Solicitud*, que se ve unida  
con *Latitud*, Sol, La va contenida;  
que las Seis Voces son, que tan usadas,  
Escala de Aretino son llamadas.

O en otro pasaje

Y pues ya se vio  
que de la Armonía  
es su perfección  
la Música misma,  
solamente resta  
que le deis los Días  
(pues tiene tan pocos,  
que los necesita),  
y que con la dulce  
Escala Aretina,  
los acordes Coros  
conmigo repitan

Y en el Romance 21 habla de la relación que las notas tienen en proporción de las armónicas pitagóricas.

Si la proporción que hay  
del Ut al Re no es la misma  
que del Re al Mi, ni el Fa Sol  
lo mismo que el Sol La dista.

También sabemos, porque ella misma así lo dice en el romance 50 y el soneto 193, que conoció la obra de Athanasius Kircher, su *ars combinatoria* que es la relación entre distintas ciencias y artes. En *Musurgia Universalis* Kircher se sirve de ejemplos en matemáticas, física, mecánica, medicina, metafísica o teología, y da cuenta de cómo las consonancias y las disonancias tienen efectos en el universo entero, para él la mú-

sica también es un jeroglífico del universo. Elías Trabulse afirma que esta obra de Kircher es la que inspiró a Sor Juana en *El Sueño*, describiendo cómo lo que da origen a las relaciones entre todos los seres creados es la armonía musical y cómo el espíritu ha de recorrer las distintas etapas «a efecto de conocer la armonía... de todas las cosas creadas».

Rocío Olivares [1998], por su parte, dice que «las tablas combinatorias de *Kirkeo*, como llama Sor Juana a Kircher, son su referente en más de dos ocasiones. En una de ellas alude al valor del cero como aumento en la combinación; en otra, las tablas de Kircher le sirven para jugar con las letras y formar anagramas, como en el romance 50».

Es en las Loas donde Sor Juana hace referencia a la música de las esferas.

Oye, pues la armonía  
pue hacen, con giros varios,  
mis Orbes, que se mueven  
con giración, trepidación y rapto.

En otra Loa dice:

Todo está con tal mensura,  
todo con tal orden sea,  
que ni el Mar crezca una gota,  
ni mengüe un punto la Tierra

Ni el Aire un átomo falte,  
ni al Fuego sobre centella;  
sino que con tal concierto  
eslabonados se vean,

Que con esférica forma  
a la Tierra el Mar rodea,  
el Agua el Aire circunde  
y el Aire el fuego contenga,

Haciendo sus cualidades  
ya hermanadas, y ya opuestas,  
un círculo tan perfecto  
tan misteriosa cadena

Que a faltar un eslabón  
de su circular belleza,  
todo acabara, y el orden  
universal pereciera.

En algunos de los villancicos también desarrolla esta imagen:

Ya rompe la eminencia  
de los Orbes celestes, ya encumbrada  
obtiene su excelencia  
del alto Empíreo superior morada,  
donde Angélicos coros, cara a cara,  
su perfección aplauden rara, rara.  
Y con dulce armonía,  
en suave voz, en métricos concentos  
por su Reina María  
con sonoros las aclaman instrumentos,  
sin cesar armonioso el plectro de oro  
que sus glorias repite coro a coro.

Es sabido que la ingeniosa Sor Juana elaboró un tratado sobre música al que llamó *Caracol*, este manual perdido ha sido objeto de muchas especulaciones, por supuesto nos permite pensar que en él hay un fundamento pitagórico ya que manifiesta que lo bello es simétrico, equilibrado. Sor Juana evocó en el Romance 21 dicho tratado de música donde explicaba la razón por la que lo llamó el *Caracol*:

En él, si mal no me acuerdo  
me parece que decía  
que es una línea espiral  
no un círculo, la Armonía.  
Y por razón de su forma  
revuelta sobre sí misma  
lo intitulé Caracol  
porque esa revuelta hacía.

### De acuerdo con Rocío Olivares

Sor Juana opta por la espiral como símbolo de la armonía musical. La diferencia con el círculo, que es la forma usualmente identificada con la armonía universal, es precisamente su fuerza ascendente. Al vórtice o fuerza que absorbe tiende todo movimiento en espiral. Es curioso que Fernando de Herrera llame al alma *espiráculo* refiriéndose al orificio o respiradero por donde el intelecto agente contempla a Dios, pareciéndose a la vez, como orificio, a la linterna mágica y al ojo mismo. [1998: 766]

Según Octavio Paz, la figura del caracol es uno de los emblemas psíquicos de la escritora. Significa «la exterioridad, el mundo de afuera, el oleaje marino [que] se interiorizan y se repliegan: el caracol —concluye Paz— es la casa de los ecos» [1982: 321].

El caracol es, sin duda, uno de los símbolos de la proporción áurea, el que mejor explica la secuencia Fibonacci, el elemento que integra el número y la armonía. El caracol es el mejor ejemplo de la representación de *Phi* en la naturaleza. No es gratuito que Sor Juana lo utilizara para hablar de la música como símbolo del todo.

Solamente quiero que  
se mire la conveniencia  
que hay de Armonía a Hermosura:  
pues una mensura mesma,  
aunque a diversos sentidos  
determinada, demuestra  
la Armonía a los oídos  
y a los ojos la Belleza.  
Limitados los sentidos  
juzgan mensuras diversas  
en los objetos sensibles;  
y así dan la diferencia  
entre lo que ven o escuchan,  
lo que gustan o que tientan.  
Mas el alma, allá en abstracto,  
conoce con evidencia  
que es una proporción misma,  
aunque distinta parezca,  
aquella que al gusto halaga  
o que al tacto lisonjea,  
la que divierte a los ojos  
o la que al oído suena.

La música le permitió a Sor Juana conocer e interpretar el mundo, darle unidad al universo, así expresó su curiosidad ante la realidad y el sueño, así se aproximó a la armonía de las esferas. Ligando cifras y notas integró a la unidad la diversidad, como lo dice en el romance 67:

que en un cielo cifra mil soles,  
en solo un sol con que brilla.

Fue así como Sor Juana, evocando signos hizo milagros, creó un universo lleno de correspondencias ocultas, igual que Platón, igual que Pitágoras, buscó la proporción dorada entre las cosas; hizo de la belleza, el silencio, la luz y el tiempo, música con palabras.

Paso a probar que del Tiempo  
es la idea más perfecta  
la Música. Pues ¿qué cosa  
es ese Cuarto Planeta,  
sino un dorado compás  
que mueve la Omnipotencia,  
en quien es Máxima el Día,  
de doce partes compuesta,  
pues contiene doce Horas  
y estas sirven de Corcheas,  
subdivididas después  
en porciones más pequeñas,  
al modo que en las mensuras  
de la Música se observa,  
esperando también Pausas,  
pues hace la Noche negra  
máxima pausa del día,  
que en mudo silencio tenga  
el mismo Tiempo, y sus Horas  
con mutua correspondencia  
valgan lo mismo? Y no solo  
el Tiempo; mas ascendencia  
y descendencia hace el Sol  
en la circular carrera  
de los Signos (que aun su nombre

con la Música concuerda),  
pues si desciende por seis,  
en los otros seis se eleva;  
y hasta en hacer cuatro Tiempos  
viene a tener conveniencia  
con la Música: conque,  
a mi ver, probado queda  
ser jeroglífico suyo.

#### BIBLIOGRAFÍA

- CERONE, Pedro [2018]: *El Melopeo y maestro*, ed. Antonio Ezquerro Esteban, Barcelona, CSIC.
- LAVISTA, Mario [2006]: «Guido y Sor Juana», *Letras libres*, 8, 85, pp. 98-99.
- OLIVARES, Rocío [1998]: *La figura del mundo en El sueño de Sor Juana Inés de la Cruz*, Tesis doctoral dirigida por José Pascual Buxó, Universidad Nacional Autónoma de México.
- PAZ, Octavio [1982]: *Sor Juana Inés o Las trampas de la fe*, Barcelona, Seix-Barral.

## JUAN RUIZ DE ALARCÓN Y EL TEATRO NOVOHISPANO



JUAN RUIZ DE ALARCÓN RECUPERA  
*LA MONJA ALFÉREZ*

**Germán Vega García-Luengos**

---

UNIVERSIDAD DE VALLADOLID

Orcid: 0000-0002-7763-1658

[http://doi.org/10.18239/cor\\_45.2021.05](http://doi.org/10.18239/cor_45.2021.05)

UNA COMEDIA EN EL REPERTORIO DE JUAN PÉREZ DE MONTALBÁN

Las cuatro copias antiguas conservadas de *La monja alférez* son unánimes en la atribución a Juan Pérez de Montalbán, quien siempre ha tenido en este factor de indudable peso el mejor respaldo para que se le tenga por su autor. Ninguna duda le cupo de ello a George W. Bacon [1912: 260-266] en el primer trabajo extenso sobre el escritor madrileño, ni a Maria Grazia Profeti [1970] en la monografía que le dedicó, a la que siguió su monumental bibliografía [1976: 298-300], donde aparece clasificada en el apartado de «commedie certe». Y a su nombre se han hecho todas las ediciones modernas desde la de James Fitzmaurice-Kelly [1909] a la más reciente de Luzmila Camacho Platero [2007], pasando por la digital de Ricardo Castells y Vern Williamsen [1998]<sup>1</sup>. También asumen con normalidad su autoría los estudios que

---

<sup>1</sup> Las citas se harán por esta edición electrónica. Su texto, al igual que el de la más reciente de Camacho Platero [2007], se ha fijado a partir de los mismos modelos, según declaran sus responsables: el ejemplar de una suelta que se custodia en la biblioteca de la Universidad de Pensilvania,

desde distintas disciplinas, y con ritmo creciente en los últimos años, se han interesado por la historicidad de Catalina de Erauso, y particularmente por su debatida condición genérica y sexual<sup>2</sup>.

*La monja alférez* debió de ser escrita en 1626: es fecha que se deduce de las palabras de despedida:

Con aquesto, y pidiendo  
perdón, tenga fin aquí  
este caso verdadero.  
Donde llega la comedia  
han llegado los sucesos  
que hoy está el Alférez Monja  
en Roma, y si casos nuevos  
dieren materia a la pluma,  
segunda parte os prometo.

Efectivamente, en ese año fue recibida en audiencia por el Papa Urbano VIII, interesado por la singularidad de su caso; que ya antes había suscitado el deseo de los reyes españoles de conocerla, tras regresar a España de sus peripecias americanas de más de quince años.

Nacida en San Sebastián en 1592, a la edad de cuatro años fue metida en un convento, del que escapó a los quince, antes de profesar. Disfrazada de hombre, y con distintas identidades, se desplazó de un lugar a otro de la Península, hasta que en 1607 se embarcó rumbo a América. Su aventura en este continente estuvo marcada por las pendencias, con algunas muertes a sus espaldas, incluida la de su propio hermano, y desplazamientos de un lugar a otro: Cartagena de Indias, Lima... En Chile se alistó como soldado para combatir a los araucanos, alcanzando el grado de alférez por el valor mostrado en la batalla de Valdivia. Concepción, Buenos Aires, Tucumán, Potosí, Chuquisaca, Cuzco, son otros destinos de sus andanzas. A punto de morir, como consecuencia de una pelea, desvela su condición de mujer y es llevada al Convento de

---

dentro del tomo facticio de *Comedias Varias 6*, y la edición de Fitzmaurice-Kelly [1909]. Ninguna de estas dos ediciones modernas lleva numerados los versos, pero la de Castells y Williamsen [1998] tiene la ventaja de estar en la red, lo que facilita su consulta y la localización de los pasajes a los que se hará referencia a lo largo del trabajo. La numeración de los versos en el apartado final y en el apéndice es mía y pretende facilitar las citas y dar una idea de la distribución de los pasajes paralelos.

<sup>2</sup> El reciente trabajo de Rodríguez Ortega [2017] ofrece un buen estado de la cuestión sobre las distintas fuentes para la biografía del personaje que nos han llegado, así como sobre los debates acerca de su género y posible travestismo/disfraz/lesbianismo.

Santa Clara de Huamanga, donde se la obliga a vivir como monja; y de ahí pasará al de la Santísima Trinidad de Lima. Tras recibir un documento que demostraba que no había llegado a profesar en España, salió del convento y emprendió viaje de regreso. Su llegada a Sevilla en 1624 suscitó un enorme interés, y empezaron a difundirse las primeras relaciones de su vida. El Papa le concedió permiso para vestirse de hombre y en España se le reconocieron sus méritos militares. Desde Sevilla, donde en 1630 el pintor Pacheco le hizo el famoso retrato que conocemos, cruzó otra vez el Atlántico hacia Nueva España, donde durante años trabajó como arriero en el trayecto entre Veracruz y Ciudad de México. Su muerte se produjo en Cotaxtla en 1650.

Por más que en los versos finales de la pieza dramática se quiera destacar una supuesta relación de los sucesos dramatizados con la vida del personaje — «tenga fin aquí / este caso verdadero. / Donde llega la comedia / han llegado los sucesos»—, lo cierto es que de la vida extraordinaria de este personaje al dramaturgo solo le habrían interesado los aspectos y episodios que pudieran dar lugar a una extraña trama de enredo amoroso, más propia del género de comedia de capa y espada que del histórico.

Pero Pérez de Montalbán no es el único dramaturgo al que las noticias de su tiempo atribuyen una pieza teatral con este título. También se ha asociado con él a Luis de Belmonte Bermúdez. Ocurre en las *Aventuras del bachiller Trapaza* (Zaragoza, 1637), de Alonso de Castillo Solórzano, cuyo capítulo X refiere lo siguiente: «Había pocos días que Morales, autor de comedias, había hecho en unas octavas del Corpus de aquel lugar la comedia de *La monja alférez* que escribió Belmonte Bermúdez, poeta andaluz, con mucho acierto». A pesar de que la mención se hace dentro de una obra de ficción, su verosimilitud recibe cierto respaldo de las referencias americanas que se desprenden de la trayectoria de un escritor que, aunque nacido en Sevilla, había vivido en las Indias, y que en 1622 había coordinado la comedia de nueve ingenios sobre García Hurtado de Mendoza, marqués de Cañete, otro personaje que también había combatido en el Arauco años antes de que lo hiciera la Monja Alférez. No obstante, los estudiosos de la obra de Belmonte no han prestado mayor atención a esta pista<sup>3</sup>.

En todo caso, no habría por qué descartar que el dramaturgo sevillano hubiera escrito una obra sobre Catalina de Erauso: es lógico que un personaje de su notoriedad suscitara más de una, y especialmente en alguien con las implicaciones

---

<sup>3</sup> De la comedia no se ocupó Kincaid [1928]. Por su parte, Rubio San Román [1988: 135-137] recogió la información sobre testimonios y crítica que ofrecía Profeti [1976: 298-300]. Victor Dixon [1972: 187] sí que deslizó la posibilidad de su autoría en su reseña a la monografía sobre Montalbán de Maria Grazia Profeti [1970], sin pasar del mero apunte, motivado por las dudas que le suscitaba la existencia de esta atribución alternativa.

americanas a las que se acaba de aludir, lo que sí se puede adelantar —y las páginas que siguen intentarán probarlo— es que no puede identificarse con la única obra que hoy conocemos, la conservada en los cuatro impresos antiguos a nombre de Montalbán.

Diez años antes de la publicación de la obra de Castillo Solórzano, y alrededor de uno después de cuando muy probablemente fue escrita la comedia, está datado un documento que relaciona un tercer nombre con el título en cuestión. El 20 de julio de 1627 el responsable del patio de comedias del hospital de Málaga y el autor de comedias Manuel Simón firmaban una escritura, por la que este último se comprometía a realizar 36 representaciones en la ciudad andaluza a partir del día de Reyes del año siguiente. En ella se hacen constar las obras que se ofrecerán en una lista encabezada por una docena y media en las que, además de la anotación «jamás vista», figuran los nombres de los dramaturgos a los que se les atribuyen. Entre ellas se puede leer con claridad «La monja alférez de Juan Alarcón».

Es la primera noticia de una pieza con ese título y la única vez que se menciona su atribución al dramaturgo mexicano en los escritos legales o de cualquier otro tipo de su época. La dio a conocer Andrés Llordén [1975: 177-178]<sup>4</sup>, sin que encontrara eco en ninguno de los estudiosos que se han acercado a la obra, que no han sido pocos, habida cuenta de la singularidad del personaje que la protagoniza. Este silencio debe atribuirse, en parte, a la poca credibilidad que en materia de atribuciones los estudios filológicos han concedido normalmente a esta documentación contractual entre autores de comedias y regentes de locales de representación; que, por otra parte, suele ser muy parca en la mención de los responsables de los textos que se exhibían. Pero en este caso ha pesado aún más la existencia de candidatos alternativos mejor arropados por los diferentes testimonios localizados; en especial Pérez de Montalbán, por la consistencia que se supone que tiene la presencia de su nombre al frente de todas las copias existentes hoy.

#### LA REACTIVACIÓN DE LA CANDIDATURA DE RUIZ DE ALARCÓN

El interés por la comedia y la autoría de Ruiz de Alarcón lo suscitaron los análisis realizados dentro del proyecto *ETSO. Estilometría aplicada al Teatro del Siglo de Oro* [Cuéllar y Vega, 2017], en los que se compararon las frecuencias de las palabras de un corpus de más de mil obras dramáticas del siglo XVII, correspondientes a treinta y cinco dramaturgos diferentes. De ello se darán más detalles en el apartado correspon-

---

<sup>4</sup> La información está recogida en la base de datos *DICAT* [Ferrer, 2008], a través de la cual he conocido la noticia. También se encuentra en los recursos *CATCOM* y *ASODAT* [Ferrer].

diente al estilo; ahora adelantemos que sus resultados la asociaban nítidamente con las comedias de Alarcón, mientras que en ningún momento aparecían las de Pérez Montalbán en posiciones de cercanía; y eso que ambos dramaturgos disponían de un número semejante de textos en el corpus. Tampoco lo hacía Belmonte, aunque en este caso su representación en *ETSO* era sustancialmente menor.

Y con esta pista de objetividad absoluta, matemática, se puso en marcha todo lo que ofrecen las páginas que siguen, que ya es en buena parte producto de laboreo filológico con los aperos de los que esta vieja disciplina se ha servido siempre, tanto los de carácter general como los especializados en la Comedia Nueva. Había que localizar pistas dentro y fuera del texto que pudieran explicar esa pertinaz querencia hacia Alarcón que mostraban los análisis de estadística léxica.

Dar con ellas confirmaría el derecho de propiedad del dramaturgo mexicano sobre el texto en cuestión, al tiempo que pondría de manifiesto la fortaleza de la nueva herramienta y su potencial para abordar los problemas de autoría que desde siempre se ha propuesto el estudio del teatro aurisecular, por la amplitud y calado con que afectan a este fenómeno, y por considerar que la atribución es un factor clave para entender la forma y el contenido de cualquier texto literario.

Esa necesidad ha impulsado desde hace tiempo a desarrollar métodos que minimizaran los riesgos de aleatoriedad y subjetividad en los estudios. Muy eficaz ha resultado el análisis estrófico, sobre todo con algunos dramaturgos, así como la ortopeya, en menor medida; ambos son excelentes testimonios de estilometría predigital. Las nuevas tecnologías nos han permitido hacer mejor y más rápido las tareas que antes hacíamos los filólogos —como, por ejemplo, la localización de ecos de unas obras en otras— pero también nos han empujado a ser más osados e intentar llevar a cabo análisis inasequibles cuando había que hacerlos a mano. Por ejemplo, los cálculos estadísticos complejos de los usos lingüísticos, como hace la estilometría. Esta no ha inventado nada que no estuviera en el objeto de estudio, pero es claro que sin los ordenadores sería impensable que se nos hubiera ocurrido dedicar días y días a extraer frecuencias de palabras y compararlas para ver si al final las cifras resultantes permitían ayudar a discriminar autorías, como efectivamente se ha comprobado que sucede.

Cuando Álvaro Cuéllar me advirtió de esa inesperada renuencia de *La monja alférez* a irse con quien creíamos que debía fue toda una sorpresa: una rebeldía insospechada —adelantemos— que se aprecia en bastantes otras piezas de diferentes atribuciones, que están siendo objeto de un trabajo conjunto de los responsables de *ETSO* en el que ofreceremos las nuevas perspectivas de atribución que se abren. Si ya éramos conscientes de los graves problemas de autoría que afectan a la Comedia Nueva

va, sujeta a un mercado de alta demanda, sin medios suficientes de control, ni interés por tenerlos, pues los derechos de propiedad intelectual y artística del escritor estaban por detrás de los del comprador, el nuevo panorama que se atisba lo amplía aún más.

En el caso concreto que aquí nos ocupa, había que volver a plantearse la posibilidad de un texto nuevo para Alarcón, como cuando hace años abordé el estudio de *La segunda parte del acomodado Don Domingo de Don Blas*, causante de mi primer encuentro serio con él. Fui consciente entonces de que se debía poner mucho empeño en demostrar que le pertenecía, dada su aureola de dramaturgo con el repertorio más controlado de entre los grandes de la escena del momento; un repertorio en el que sus estudiosos han sido reacios a considerar ninguna obra fuera de las veinte publicadas por él mismo en las partes de 1628 y 1634 [Vega García-Luengos, 2002a: 9-11]. Pues bien, anuncio que no será la única propuesta de adscripción, sino que la seguirán otras. Recientemente, con motivo de la presentación de un estudio de las obras de dudosa atribución a Lope de Vega expuesto en el XIX Congreso de la AITENSO celebrado en Madrid en octubre de 2019, apunté la candidatura alarconiana de *El vencido vencedor*, comedia que nos ha llegado a nombre del Fénix<sup>5</sup>. Pero de ella habrá que hablar en su tiempo, ahora lo es de ordenar un plan de abordaje que permita desvelar en lo posible la identidad del autor que creó *La monja alférez*.

#### LAS HUELLAS EN LOS DOCUMENTOS DE ÉPOCA

El interesado en problemas de atribución de una obra literaria debe estar dispuesto a buscar cuanta información pueda haber sobre ella en escrituras, cartas, libros de diferentes materias, etc. Afortunadamente, estas operaciones han recibido también un empujón notable con las nuevas tecnologías: catálogos de archivos en línea, repertorios clásicos digitalizados, etc. Pero más específicamente para el campo de teatro aurisecular se han creado bases de datos como *DICAT*, *CATCOM*, *CLEMIT*, *MANOS*, que recopilan miles de noticias dispersas y —lo que es tan importante o más— las organizan y disponen para las búsquedas más variadas<sup>6</sup>.

---

<sup>5</sup> Fue publicada por Federico Ruiz Morcuende en el vol. X [1930: 153-186] de la edición académica de las *Obras de Lope de Vega* [1916-1930], a partir de una transcripción remitida por Antonio Restori del único testimonio conservado de la obra, un manuscrito de la Biblioteca Palatina de Parma. Agradezco el envío de una copia de este a Alejandro García Reidy, a quien su propio análisis estilométrico también le había puesto en la pista de Alarcón.

<sup>6</sup> Un panorama reciente puede verse en el apartado «Investigación y documentación digital sobre el hecho teatral» [Valdés y Vega García-Luengos, 2019].

En los documentos de la época encontramos las dos noticias con que iniciábamos este trabajo. De un lado, la proporcionada por las *Aventuras del bachiller Trapaza* (1637) de Alonso de Castillo Solórzano, que asocia el título con Luis de Belmonte. Por otro, la escritura fechada en Málaga en 1627, que se lo atribuye a Alarcón. Obviamente, sobre la pista en la que nos ha puesto el análisis de frecuencia léxica, este dato, marginado hasta ahora por contradecir una atribución que se consideraba suficientemente blindada, adquiere una gran pertinencia. Tanta, que era obligado localizar el contrato para su comprobación. Con él a la vista, no solo ha sido posible ratificar la información conocida, sino que ha permitido obtener otra no recogida en el extracto de Llordén [1975: 177-178] de gran pertinencia para la investigación en curso, así como para otros frentes abiertos en el estudio del teatro de la época<sup>7</sup>.

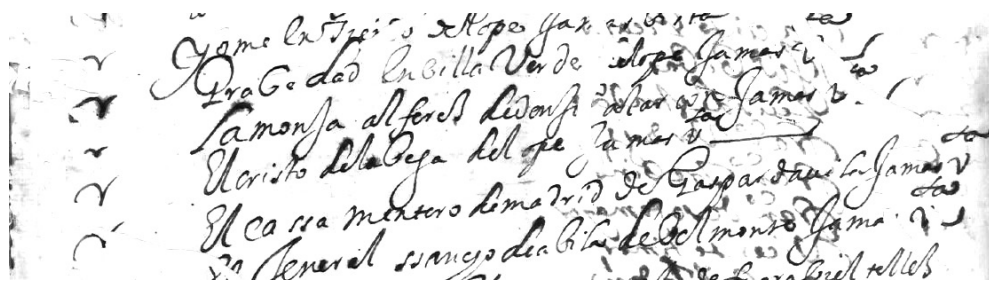


Figura 1. Detalle del fol. 5r del documento AHPM-Leg. 973 del Archivo Provincial de Málaga, donde consta el registro de La monja alférez<sup>8</sup>.

La escritura malagueña lleva fecha del 20 de julio de 1627, y ya en su arranque ofrece el dato fundamental de la identidad de los profesionales de la escena con los

<sup>7</sup> El documento está depositado en el Archivo Provincial de Málaga, con signatura AHPM-Leg. 973, fol. 326. No es fácil de leer, tanto por el enrevesamiento de su letra como por el deterioro que ha provocado la polilla. Agradezco a la archivera Ana Díaz Sánchez la diligencia y amabilidad con que ha atendido mis consultas. Me propongo dar a conocer la escritura en su integridad, para completar la información disponible hasta ahora, y exponer los resultados de la indagación sobre algunos de los problemas de las comedias que cita, que no solo afectan a *La monja alférez*. Concretamente, añado cinco títulos más a la lista de Llordén e identifico algunos de los correspondientes a las comedias consideradas como desconocidas, para las que se apuntarán posibles atribuciones.

<sup>8</sup> Al título de *La monja alférez* le precede el de *Gravedad en Villaverde*, atribuido a Lope. El que figura a continuación, *El Cristo de la Vega*, a nombre también del Fénix, fue omitido por Llordén [1975] en su extracto del documento. Se trata de una pieza desconocida, nunca nombrada hasta ahora.

que Manuel Simón se había asociado para llevar a cabo las antedichas representaciones en la capital andaluza:

Sepan cuantos esta escritura vieren cómo yo Manuel Simón, autor de comedias por su Majestad, por mí y en nombre de Joan de Labaya [sic]<sup>9</sup> y Luisa de Robles, su mujer, autores de comedias, y en virtud del poder que de los susodichos tengo...<sup>10</sup>

Otra novedad interesante se encuentra a la vuelta de la hoja que registra la relación de títulos que se exhibirán en el patio del Hospital a partir del 6 de enero de 1628<sup>11</sup>, porque en ella se anotan los nombres de dieciséis miembros del elenco, entre los que figura de nuevo, y en primer lugar, la afamada Luisa de Robles; lo que resulta de gran pertinencia para respaldar lo que tratamos de demostrar, como en el siguiente paso de la argumentación se verá.

Pero aún podemos aprovechar algo más el documento malagueño para apoyar la propuesta en favor de Alarcón. Se trataría de comprobar qué grado de fiabilidad tienen las atribuciones de las dieciocho comedias en las que constan. Una parte mayoritaria de ellas corresponde a comedias desconocidas, sobre las que no es posible decidir, pero de las restantes no podemos asegurar que el documento no diga la verdad<sup>12</sup>.

Por ser un caso en cierta manera semejante al que consideramos aquí, merece la pena fijarse en *Gravedad en Villaverde*, cuyo título, como se aprecia en la *Figura 1*, precede inmediatamente al de *La monja alférez*, con atribución a Lope, aunque se ha

---

<sup>9</sup> Esta forma de nombrar al autor de comedias y marido de Luisa de Robles es novedosa en relación con las variantes que se ofrecen en DICAT [Ferrer, 2008]: Juan de la Abadía, Juan de Abadía, Juan de Labradía.

<sup>10</sup> Procedente de Sánchez Arjona, DICAT proporciona también documentación anterior que muestra que los tres personajes ya habían trabajado asociados para realizar un número de representaciones semejante en Sevilla en la primavera de ese año de 1627. Diego de Almonacid, arrendador del Corral de la Montería, conocedor de que «el autor Manuel Simón, Juan de la Abadía y su mujer Luisa de Robles, que estaban representando en el Coliseo, querían representar en el corral de Doña Elvira», solicita «que se les ordenase que no representaran en el corral de Doña Elvira, sino en el del Coliseo y, en caso de negarse, que lo hicieran en el de la Montería» bajo pena de multa y cárcel. La notificación a los representantes es del 8 de abril. La respuesta de estos es que «tenían un contrato para hacer treinta y dos representaciones, veinte en el Coliseo y doce en el de Doña Elvira, por lo que reclamaban los daños y perjuicios que les pudiera originar el auto».

<sup>11</sup> Y antes del 7 de marzo de ese año, en que caía el martes de Carnaval, con que se ponía fin a la temporada de invierno [Ferrer, CATCOM: Manuel Simón].

<sup>12</sup> La duda se plantea con *La mentirosa verdad*, que atribuye a Amescua, cuando hoy se da por obra de Juan Bautista de Villegas.

tenido también por obra de Pérez de Montalbán, al estar a su nombre los dos únicos testimonios conservados, impresos ambos también en este caso [Profeti, 1976: 265], y al estar basada en una novela corta suya, *La villana de Pinto*, incluida en *Sucesos y prodigios de amor en ocho novelas ejemplares* (1624). Los abundantes ecos lopistas que en ella hay, ya detectados por Bacon [1912: 393] en el primer trabajo amplio sobre el dramaturgo, y que le hacían dudar sobre su atribución al Fénix, ratificados y ampliados por Victor Dixon<sup>13</sup>, han sido interpretados a la postre como homenaje al admirado maestro por parte del discípulo principiante y amigo. Y, sin embargo, a las marcas lopistas detectadas por Bacon y Dixon, se unen ahora los resultados de los cálculos fríos de la estilometría, que señalan inequívocamente al Fénix; por lo que la dirección de los guiños pudiera ser otra: de Lope hacia el hijo de su librero y devoto admirador. Así pues, los que parecen ser los errores más llamativos en las atribuciones de la lista de comedias que firmó Manuel Simón, y que afectan ambos a Juan Pérez de Montalbán, al escamotearle supuestamente dos obras que siempre se han tenido por suyas, podrían no ser tales.

En el trabajo que preparo sobre la lista de comedias de 1627 se dará cuenta de otros aciertos en las atribuciones. Sirva de adelanto, y de apoyo a la veracidad en las propuestas de la escritura malagueña, la identificación de la que se nombra como *El casamentero de Madrid*, y se atribuye a Gaspar de Ávila, que se ha tenido por desconocida hasta ahora, como la publicada a nombre de Pedro Calderón con el título más reducido de *El casamentero*, en una suelta sevillana del siglo XVII; una comedia interesante de la que traté en su momento [Vega García-Luengos, 2002b: 891-892]. También el análisis de frecuencia léxica da la razón de una manera consistente a la atribución al dramaturgo murciano, tal como propone el documento, lo que, de paso, ha resultado decisivo para la asociación de ambos títulos.

#### LAS PISTAS DE LA BIBLIOGRAFÍA

Obviamente, una parte importante de los indicios de autoría se debe buscar en los propios textos, fuera o dentro de sus versos. Para ello se puede seguir el orden más coherente en el estudio de cualquier obra literaria, que debe comenzar por la locali-

---

<sup>13</sup> En su tesis sobre el dramaturgo, V. Dixon (1959) se decidía por la autoría de Pérez de Montalbán, al detectar la relación con su novela corta *La villana de Pinto*; a pesar de reconocer e identificar las evidentes afinidades de distinto orden que *Gravedad en Villaverde* tiene con el estilo y obras concretas de Lope de Vega. Son datos aducidos por David Arbesú en el «Prólogo» a su edición crítica de la comedia a nombre de Pérez de Montalbán [2016: 101-102].

zación en las bibliotecas de las copias antiguas que nos han llegado de ella. El examen atento de los manuscritos y ediciones encontrados puede proporcionar información relevante.

Los cuatro testimonios conservados son impresos sin datos de librero ni taller, cuya descripción detallada, con localización de ejemplares, puede verse en la modélica bibliografía de M. G. Profeti sobre Pérez de Montalbán [1976: 298-300], a cuyo nombre figuran todos ellos. A pesar de faltarles los datos de imprenta, todo parece indicar —y esa carencia de pies es precisamente una pista para afirmarlo— que los cuatro pertenecen al siglo XVII.

Entre ellos destaca el único que no es propiamente una suelta sino una desglosada: el registrado como a) por Profeti [1976: 298]. Sus veinte hojas van numeradas de la 35 (i.e. 53) a la 74, en cuyo recto finaliza el texto, con el verso en blanco. Está formada por dos pliegos y medio de ocho hojas, como es normal en la composición de las partes de comedias, marcados con las letras I, K y L. Un detalle de su antigüedad con respecto a los demás impresos, y también una pista para pensar que se está trasladando desde un manuscrito y no desde otro impreso previo, lo tenemos en la inclusión de los personajes que hablan también al comienzo de la segunda jornada —lo que no ocurre ya en la tercera—, algo habitual en los manuscritos, pero muy raro en los impresos. Se desconoce a qué volumen perteneció. En un estudio posterior, Profeti [1988: 168-170] se pregunta si esta desglosada no corresponde a la misma parte desconocida de la colección de *Diferentes Autores* que un fragmento con dos comedias también atribuidas a Pérez de Montalbán, *La deshonra honrosa* y *La primera información*, que se conservan en la Biblioteca del Lincei. Esta hipótesis de quien conoce tan bien la bibliografía del teatro barroco nos da pie para dos apuntes relativos a la autoría y la datación de la obra que nos interesa. El primero concierne a la escasa fiabilidad de las atribuciones del supuesto volumen, que adjudica a Montalbán una comedia de Lope de Vega, la mencionada en segundo lugar, atribución que respalda su publicación en la *Parte 22 perfeta* de Lope de Vega (Madrid, Viuda de J. González-D. de Palacio y Villegas-P. Verges, 1635) y confirman Morley y Bruerton [1968: 382], que la fechan entre 1620 y 1625. El segundo apunte, de carácter cronológico, lo propicia la nota, excepcional para los usos de la época, que aparece al final de la edición de la comedia en el mencionado volumen (fól. 106r): «Es de Lope Félix de Vega Carpio, no del Doctor Juan Pérez de Montalbán». Con toda probabilidad se está refiriendo a la atribución que ofrece el fragmento antedicho, lo que supondría que es anterior a 1635.

Tol.35

LA MONJA ALFÉREZ  
**COMEDIA FAMOSA.**

Del Doctor Juan Perez de Montalvan.  
Representada Luysa de Rebles.  
Los que hablan en ella son:

Don Diego galan. Miguel de Arango soldado. Doña Ana dama.  
Don Juan. El Alferrez nuevo Ciudadano.  
Catalina de Arango Monja Alferrez. El Castellano del Callao. Trifalcarada de don Diego.  
Matibón criado gracioso. El Castellano del Callao. Todaera dama.

**ACTO PRIMERO.**

*Guzman de camina, y Matibón, Doña Ana, y Trifalcarada.*  
Ana. No puedo enseñar el llanto.  
a No lo hubiera yo entendido,  
mi bien si hubiera entendido  
que tu lo fueras tanto.  
Mi si ya es hecho, yo no  
pues que tu amor me ocultó  
lo que me descubre agora.  
Ana. El favor mas limitado  
de vos principal muger,  
no balle para prender  
la esperanza, y el cuidado?  
Puede yo (siendo quien soy)  
darte leñales mas claras

*de mi ausencia yo le llamas  
los fueros que te doy.  
Si te entregué leñales  
la pofición de mi pecho?*  
Ga. Ya no ay remedio, ya te hecho  
mas silencio mi doña Ana  
(a mi ausencia te llamas)  
el mal que fingiendo dize  
ver que dos leguas no mas  
dista el Callao de Lima.  
Y no daré luz la Aurora  
jamás si el amor ni predo  
fin que a mi me la aya dado  
effe sol que te alma adora.  
Así del niente podrá  
la ausencia que te amenaza,  
que fignetto que la plaza  
yo de toldado asfento,  
y en el puerto he de asfente  
las noches que citas de polla  
no me toque, por la polla  
a verre podrá venir.

Desglosada, s.l. s.i. s.a.  
Profeti, 1976: 298. Testimonio a)  
Ejemplar: BNE T/15035-17

LA MONJA ALFÉREZ  
**COMEDIA FAMOSA.**

DE IVAN PEREZ DE MONTALVAN.

Hablan en ella las personas siguientes.

Don Diego galan. Miguel de Arango soldado. Doña Ana dama.  
Don Juan. El Alferrez nuevo Ciudadano.  
Catalina de Arango Monja Alferrez. El Castellano del Callao. Trifalcarada de don Diego.  
Matibón criado gracioso. Todaera dama.

**JORNADA PRIMERA.**

*Guzman de camina, y Matibón, Doña Ana, y Trifalcarada.*  
Ana. No puedo enseñar el llanto.  
Ga. No lo hubiera yo entendido,  
mi bien si hubiera entendido  
que tu lo fueras tanto.  
Mas ya es hecho, yo no  
pues que tu amor me ocultó  
lo que me descubre agora.  
Ana. El favor mas limitado  
de vos principal muger,  
no balle para prender  
la esperanza, y el cuidado?  
Puede yo (siendo quien soy)  
darte leñales mas claras

*la pofición de mi pecho?  
Ga. Ya no ay remedio, ya es hecho  
mas silencio mi doña Ana  
(a mi ausencia me llamas)  
el mal que fingiendo dize  
ver que dos leguas no mas  
dista el Callao de Lima.  
Y no daré luz la Aurora  
jamás si el amor ni predo  
fin que a mi me la aya dado  
effe sol que te alma adora.  
Así del niente podrá  
la ausencia que te amenaza,  
que fignetto que la plaza  
yo de toldado asfento,  
y en el puerto he de asfente  
las noches que citas de polla  
no me toque, por la polla  
a verre podrá venir.*

Suelta, s.l. s.i. s.a.  
Profeti, 1976: 299. Testimonio c)  
Ejemplar: BNE T/14786-21

LA MONJA ALFÉREZ  
**COMEDIA FAMOSA.**

DE IVAN PEREZ DE MONTALVAN.

Hablan en ella las personas siguientes.

Don Diego galan. Miguel de Arango soldado. Doña Ana dama.  
Don Juan. El Alferrez nuevo Ciudadano.  
Catalina de Arango Monja Alferrez. El Castellano del Callao. Trifalcarada de don Diego.  
Matibón criado gracioso. Todaera dama.

**JORNADA PRIMERA.**

*Guzman de camina, y Matibón, Doña Ana, y Trifalcarada.*  
Ana. No puedo enseñar el llanto.  
Ga. No lo hubiera yo entendido,  
mi bien si hubiera entendido  
que tu lo fueras tanto.  
Mas ya es hecho, yo no  
pues que tu amor me ocultó  
lo que me descubre agora.  
Ana. El favor mas limitado  
de vos principal muger,  
no balle para prender  
la esperanza, y el cuidado?  
Puede yo (siendo quien soy)  
darte leñales mas claras

*la pofición de mi pecho?  
Ga. Ya no ay remedio, ya es hecho  
mas silencio mi doña Ana  
(a mi ausencia me llamas)  
el mal que fingiendo dize  
ver que dos leguas no mas  
dista el Callao de Lima.  
Y no daré luz la Aurora  
jamás si el amor ni predo  
fin que a mi me la aya dado  
effe sol que te alma adora.  
Así del niente podrá  
la ausencia que te amenaza,  
que fignetto que la plaza  
yo de toldado asfento,  
y en el puerto he de asfente  
las noches que citas de polla  
no me toque, por la polla  
a verre podrá venir.*

Suelta, s.l. s.i. s.a.  
Profeti, 1976: 298. Testimonio b)  
Ejemplar: BNE T/55268-30

LA MONJA ALFÉREZ  
**COMEDIA FAMOSA.**

Del Doctor Juan Perez de Montalvan.

Hablan en ella las personas siguientes.

Catalina de Arango, Monja Alferrez. Miguel de Arango, soldado.  
Matibón criado gracioso. Trifalcarada de don Diego.  
Don Diego galan. Todaera dama.  
Don Juan. Doña Ana, dama.  
El Alferrez nuevo Ciudadano. Inés su criada.  
El Castellano del Callao.

**JORNADA PRIMERA.**

*Guzman de camina, y Matibón, Doña Ana, y Trifalcarada.*  
Ana. No puedo enseñar el llanto.  
Ga. No lo hubiera yo entendido,  
mi bien si hubiera entendido  
que tu lo fueras tanto.  
Mas ya es hecho, yo no  
pues que tu amor me ocultó  
lo que me descubre agora.  
Ana. El favor mas limitado  
de vos principal muger,  
no balle para prender  
la esperanza, y el cuidado?  
Puede yo (siendo quien soy)  
darte leñales mas claras

*la pofición de mi pecho?  
Ga. Ya no ay remedio, ya es hecho  
mas silencio mi doña Ana  
(a mi ausencia me llamas)  
el mal que fingiendo dize  
ver que dos leguas no mas  
dista el Callao de Lima.  
Y no daré luz la Aurora  
jamás si el amor ni predo  
fin que a mi me la aya dado  
effe sol que te alma adora.  
Así del niente podrá  
la ausencia que te amenaza,  
que fignetto que la plaza  
yo de toldado asfento,  
y en el Puerto he de asfente,  
las noches que citas de polla  
no me toque, por la polla  
a verre podrá venir.  
Doña Ana. Con effe, no solamente  
le aliuas mis sentimientos,*

Suelta, s.l. s.i. s.a.  
Profeti, 1976: 299. Testimonio d)  
Ejemplar: BNE T/55316-16

Figura 2. Portadas de las ediciones antiguas registradas de La monja alférez

A estos indicios que parecen apoyar una mayor antigüedad de la desglosada con respecto a las otras tres ediciones, se suma la alusión a su vida escénica que consta en el encabezamiento, y que está ausente en las demás: «Representóla Luisa de Robles». Pero el apunte no solo es pertinente para la cronología relativa de los testimonios, sino muy especialmente para asociar la obra recogida en el impreso con la que se exhibió en Málaga entre el día de Reyes y el martes de Carnaval de 1628, a cargo de la compañía asociada de Manuel Simón y del matrimonio Juan de Labadía y Luisa de Robles, en la que esta era además actriz destacada, tal como recoge la escritura de 1627 en el reverso de la hoja en cuyo recto se registra *La monja alférez* como obra de Alarcón. Los datos de los representantes implicados que constan en DICAT [Ferrer, 2008] permiten pensar que la pieza «jamás vista» en Málaga muy posiblemente ya había sido representada por el mismo grupo en la primavera sevillana de ese año, no muchos meses después de su composición en 1626.

Y, desde luego, a Luisa de Robles debía de irle el papel de Monja Alférez como anillo al dedo. Que era mujer de armas tomar se deduce de la anécdota principal que conocemos de su biografía, muy difundida y celebrada gracias a contar con voceros tan importantes como Luis de Góngora y Francisco de Quevedo, que le dedicaron sendas composiciones. En diciembre de 1623, durante la representación de una obra de Ruiz de Alarcón, precisamente, *El Anticristo*, Diego de Vallejo, el actor que desempeñaba el papel de protagonista, tuvo miedo y se negó a volar suspendido de una maroma, como pedía el papel; en su lugar, Luisa de Robles se vistió de Anticristo y se arrojó. El episodio dio pie a un soneto de Góngora que se titula «Contra Vallejo, autor de comedias, porque representando en una el *Anticristo* y habiendo de volar por una maroma no se atrevió, y voló por él Luisa Robles», en el que encontramos esta alusión tan «gongorina» a la Robles<sup>14</sup>:

volar, a solo un ángel aconsejo,  
que, aun de Roble, supone ligereza.

Quevedo [1981: 1194-1195] evoca el episodio en el poema «A Vallejo, cuando no quiso en una comedia bajar en la nube, y bajó su mujer, Luisa de Robles»:

Mostró Luisa su osadía,  
pues subió para enseñar

---

<sup>14</sup> Sobre las circunstancias y explicaciones del soneto ver la excelente edición de Juan Matas [Góngora, 2019: 1606-1610].

en el aire a descargar  
a la nube en que venía.

#### LOS INDICIOS DE LA CRÍTICA TEXTUAL

Tras el empeño bibliográfico, el siguiente paso que debe dar la filología en su acercamiento a la obra literaria corresponde a la crítica textual, cuyo primer estadio es la *collatio*, el cotejo de los testimonios conservados, para deducir la relación entre ellos y decidir, en la medida que lo permitan, cuál es el que está más cerca de la voluntad del escritor. Todo apunta, de nuevo, a que la edición desglosada es el testimonio más autorizado para la recuperación de la escritura original. Ese primer examen muestra también que los cuatro comparten errores conjuntivos, lo que obliga a pensar en un ascendiente común; y, asimismo, pone en evidencia que unos han copiado a otros.

Por lo que respecta a la atribución de la obra, de esta relación de las cuatro copias impresas se deriva que la autoría en favor de Pérez de Montalbán no está cuádruplemente apoyada, sino que su sustento se reduce a uno solo, ya que al menos tres de los cuatro impresos han copiado el dato del testimonio que les ha servido de modelo. La atribución depende, pues, fundamentalmente de que uno de ellos, del que copiaron los otros, se la adjudica (*motu proprio* o porque copiaba de otro anterior perdido). Aunque quede pendiente una comprobación exhaustiva (estas páginas no pueden suplir las cuidadosas labores que requiere la edición crítica de la que lamentablemente la obra carece aún), se diría que hay bastantes posibilidades de que el texto de la edición desglosada sea el ascendiente de todos los demás. Y ya hemos anotado más arriba su probable pertenencia a una desconocida parte de comedias en la que también se atribuye a Montalbán *La primera información*, de la que Lope de Vega es su irrefutable autor.

Quien no conozca lo suficiente la difusión del teatro en el siglo XVII se extrañará de que puedan atribuírsele a quien hoy se considera un «segundón» comedias como las que se han citado con anterioridad, de las que es autor quien fue considerado por sus contemporáneos la figura principal de una «monarquía cómica» regida por los feroces intereses del mercado, y favorable, por lo tanto, a explotar los nombres de los escritores más populares, incluso al frente de productos ajenos. La explicación estriba en que nuestras clasificaciones de los autores en filas —primeras, segundas, etc.— no tienen por qué coincidir exactamente con las de su época; ni estas deben considerarse unánimes y fijas, sino variables según contextos y fases.

Hoy pocos parecen dispuestos a leer o representar obras de Pérez de Montalbán, y, sin embargo, debió de tener en algún momento y entorno un importante gancho comercial, que indujo a los librereros —no parece que ocurriera lo mismo en los tablados— a aprovecharlo. De las pruebas que sobre ello proporciona el exhaustivo catálogo de Profeti [1976 y 1982] ya he tratado anteriormente, en términos que viene a cuento reproducir ahora [Vega García-Luengos, 2007: 321]:

Son muchas las que se alistan en el apartado de «*Commedie di discussa attribuzione*»: 42 (frente a 47 auténticas en exclusiva y dos en colaboración). Hoy por hoy es difícil decidir sobre la autoría de una parte de ellas; pero de bastantes otras puede casi garantizarse que pertenecen a otros escritores. Y aún nos sorprendemos más al comprobar que esos dramaturgos cuyos nombres han sido suplantados por el de Montalbán en los encabezamientos de impresos contantes y sonantes [...] no son solo desconocidos o segundones, sino también grandes y grandísimos. Uno de estos últimos es precisamente el autor que más usurpaciones ha sufrido, Lope de Vega (*Amistad y obligación*, *La primera información*, *Sin secreto no hay amor*). También están en la nómina Calderón (*Los empeños que se ofrecen*), Ruiz de Alarcón (*El examen de maridos*), Luis Vélez de Guevara (*Amor es naturaleza*), Mira de Amescua (*El capitán Belisario y ejemplo mayor de la desdicha*), Rojas Zorrilla (*La mudanza en el amor* o *La esmeralda del amor*), Enríquez Gómez (*A lo que obligan los celos*).

Con la perspectiva ampliada de la que disfrutamos ahora, habría que añadir que el problema de las atribuciones al escritor madrileño no solo afecta a las del apartado de «*Commedie di discussa attribuzione*», sino también al de «*Certe*», como dejan vislumbrar *Gravedad en Villaverde* y *La monja alférez*, a la que las páginas transcurridas de este ensayo pienso que van situando cada vez más cerca de Alarcón, y aún quedan pruebas fuertes para mayor garantía.

A la vista de esto, creo que sería una buena práctica poner bajo sospecha cualquier obra que no figure en el *Para todos* (1632) o en el *Primero tomo de las comedias* (1635). Ni siquiera el *Segundo tomo* (1638), publicado póstumamente el mismo año de su muerte, estaría libre de problemas. Estos afectarían a distintas piezas, como ha apuntado Victor Dixon [1961]: *Amor, lealtad y amistad*, había sido publicada antes como obra de Sebastián Francisco de Medrano; *El divino portugués*, *San Antonio de Padua* se atribuye en un manuscrito a Bernardino de Obregón; *El sufrimiento premiado* —este sería el caso más llamativo— ofrece poderosos indicios internos que llevan al crítico británico a atribuírsela a Lope, y a publicarla después a su nombre [Vega, 1967]; propuesta que hoy respaldan sin fisuras los análisis de estilometría, de los que

resultan mutuamente beneficiadas la sagacidad del estudioso y la eficacia del nuevo recurso. Por lo que respecta a las otras dos piezas cuestionadas del volumen de 1638 nada se puede afirmar en relación con los dos autores alternativos, al no estar representados en el corpus, pero sí que resulta evidente que las frecuencias léxicas de las palabras más recurrentes concuerdan mal con las pautas del escritor madrileño.

Como se ha podido comprobar, *La monja alférez* no sería la única comedia de Ruiz de Alarcón que se le atribuye: habría ocurrido también con una de las más afortunadas del escritor, *El examen de maridos* [Profeti, 1976: 449]. La diferencia es que en este caso existe una prueba contundente de autoría, como es su inclusión en la *Segunda parte* de comedias del escritor mexicano (Barcelona, 1634), que él mismo controló.

No podemos saber a ciencia cierta las razones de esa predilección montalbana de algunos impresores y librerías. A ella pudieron coadyuvar distintos factores, como el descontrol provocado por la suspensión de licencias para publicar comedias y novelas en el reino de Castilla entre 1625 y 1634, a la que siguió la muerte de Lope de Vega en 1635, que estimuló la búsqueda de otras autorías de prestigio alternativas para hacer pasar por nuevas las comedias, de la que fueron especiales beneficiarios Rojas Zorrilla y, sobre todo, Calderón, pero que también debió de alcanzar a Montalbán, quien en los tiempos previos había publicado obras dramáticas en el *Para todos* (1632) y en el *Primero tomo de las comedias* (1635); sin olvidar la condición de librero de su padre Alonso Pérez.

De lo dicho sobre las circunstancias de las atribuciones a Pérez de Montalbán en su tiempo debe concluirse que hay razones de peso para tomarlas con toda cautela cuando solo están basadas en la mención de su nombre en el encabezamiento de impresos con las características que tienen los de *La monja alférez*.

#### YA EN LOS VERSOS SIN DEJAR LA CRÍTICA TEXTUAL

La necesidad de comparar los cuatro testimonios localizados para determinar su filiación ha deparado otra de las sorpresas gratas de la investigación: la recuperación de 318 versos, que casi con seguridad son auténticos, y que solo pueden leerse en la desglosada, un aspecto más que marca claramente la diferencia de esta edición con las otras tres; y que lamentablemente tampoco recoge ninguna de las modernas, al ignorar este testimonio y haber tomado como base una de las sueltas: concretamente, en un ejemplar de la registrada como b) por Profeti [1976: 298] que se conserva en la biblioteca de la Universidad de Pensilvania, se basarían la de Castells y Williamsen [1998] y la de Camacho [2007]; y muy probablemente en ese mismo impreso o en el

marcado como c), que resulta ser hermano gemelo a plana y renglón del anterior, la de Fitzmaurice-Kelly [1909].

La posibilidad de que estos versos de más del testimonio a) pertenezcan verdaderamente a la comedia original y no sean una ampliación particular del responsable del texto de ese impreso, ajena a la voluntad del autor de la comedia, encuentra argumentos consistentes en su favor en los apartados que más adelante se dedican a la métrica y a la intertextualidad.

Estos tres centenares largos de versos perdidos en el subarquetipo al que pertenecen las tres sueltas corresponden a ocho tiradas distribuidas a lo largo de la obra, cuya pertinencia para el desarrollo de la acción varía, así como las posibles razones que las llevaron a desaparecer.

Sin duda, el atajo más relevante en tamaño y peso para la trama y conformación de los personajes es el de 128 versos que se localiza hacia la mitad de la primera jornada. Que su desaparición no fue azarosa sino premeditada, y hasta cuidadosa, se deduce de la solución que se ha dado y que recogen las tres sueltas (y las ediciones modernas): en lugar de los versos escamoteados se han escrito ocho nuevos que resumen lo que aquellos decían y pueda así entenderse lo que sigue al corte. Se trata de un pasaje de bastante interés también por lo que pudiera apuntar hacia un dramaturgo de las características de Alarcón, por la rareza de su planteamiento, ya que lleva a los límites lo permisible, y justifica, de alguna manera, su supresión a cargo de alguien más pacato, si no es que fue directamente por indicación de un censor, porque, desde luego, ofrece razones sobradas para que no fuera bien visto por la censura de la época.

Nos presenta a Miguel, el hermano de Catalina de Erauso, que está buscándola en América por indicación de su padre, y que entrevista a la ramera Teodora, con la que sabe que tiene relaciones quien se hace llamar el alférez Alonso de Guzmán, a fin de sonsacarle sobre su comportamiento en pareja, al sospechar que él en realidad es su hermana. Lo que la mujer le declara es que es una especie de proxeneta a quien entrega los beneficios de su oficio, porque se ha enamorado perdidamente de él [fol. 59v, col. b]<sup>15</sup>:

Sabe, pues, que habrá dos años  
que el talle, la bizarría,  
el valor, el nombre y fama  
que los hechos acreditan,

---

<sup>15</sup> Cito por el impreso de la BNE T/15035-17, único ejemplar localizado de este testimonio. He modernizado la ortografía y puntuación.

Don Alonso de Guzmán pudo,  
no menos que por la vista,  
por los oídos tomar  
posesión del alma mía.  
Que no porque libremente  
expuesta en público viva  
una mujer, del imperio  
del tirano amor se libra.  
Dile a entender mi cuidado,  
poco exceso en quien tenía  
de la mujer y vergüenza  
las prisiones ya rompidas.  
Admitiolo y, como a dueño  
y galán, desde aquel día  
tributo empecé a rendirle  
de mis ganancias lascivas.

También confiesa que no mantienen relaciones sexuales, por un voto de castidad que él había hecho al encontrarse en peligro de muerte [fol. 59v, col. b]:

que en un peligro en las olas  
de la mar embravecida,  
haciendo voto solemne,  
se obligó a que guardaría  
castidad y que a cumplillo  
o morir se determina.  
Pero que ya por instantes  
de la apostólica silla  
la relajación aguarda.  
Así dilata los días,  
y, engañando mi deseo,  
mi libertad tiraniza.

Independientemente del atractivo y morbo de este diálogo, no es en absoluto gratuito para la trama, ya que justifica la seguridad que tiene Miguel de Erauso de que Guzmán es su hermana Catalina. Otro detalle pertinente para esta confirmación se encuentra en la decisión que le comunica Teodora de que a partir de ese momento le

preferirá a él como amante, entre otras razones, porque dice apreciar algo en su persona que le recuerda a Guzmán [fol. 60r, col. a]:

os dais tal aire los dos  
que, en la diferencia misma,  
hallo cierta consonancia  
y natural armonía,  
con que su rostro en el tuyo  
me representa la vista.

El que alguien que ignora absolutamente su relación familiar pueda detectar el parecido entre ambos es tenido por Miguel como un claro indicio más.

Tampoco a los otros recortes parece que les falta intención, aunque de signo diferente. Dos serían las razones principales: descargar algunos parlamentos largos de disquisiciones que se han considerado prescindibles, por un lado; por otro, y es importante, reducir la participación del gracioso, el criado de Guzmán: son en total 93 los versos eliminados, correspondientes a cinco pasajes distintos. Y es una pena, porque Machín es un «gracioso» con bastante gracia y agudeza, como, a manera de ejemplo, se puede apreciar en estos versos cortados en que justifica su miedo a los barberos [fol. 61v, col. b]:

Que sabe Dios que no es poco  
el miedo con que entre mí  
digo siempre estando allí:  
¿si este se volviese loco?  
¿Si agora se divirtiese  
pensando en un pasacalle  
y imaginando tocalle  
mudase el son y me diese  
de filo? Y esta afición  
de tal suerte me molesta,  
que cada barba me cuesta  
mil actos de contrición.  
Líbrame, pues, si mi amor  
te obliga, de que a un barbero  
le compre por mi dinero  
tantos ratos de temor.

Un testimonio de ingenio y humor parejo a otros que vemos en graciosos de Alarcón, dados también a sacar punta jocosa a las situaciones cotidianas. Con algunos criados de dramaturgo mexicano también comparte Machín otras características de las que se hablará más adelante en los apartados que se dedican a los aspectos dramáticos y de intertextualidad.

En definitiva, la censura moral, el afán de mayor seriedad y —en mucho menor medida— la descarga de efusiones retóricas serían los causantes de que no se puedan leer 318 versos en tres de los cuatro testimonios conservados ni en las ediciones modernas.

#### APOYOS EN LOS COMPONENTES DRAMÁTICOS Y LITERARIOS

Es claro que cada escritor tiene su forma de escribir, aunque pueda modularse dependiendo de las épocas y de los géneros cultivados. Hoy por hoy los aspectos más específicamente teatrales —como la construcción del enredo, la configuración de los espacios dramático y escénico, o la concepción de los personajes— son los de peor delimitación a la hora de utilizarlos para las averiguaciones de autoría, fundamentalmente por la falta de estudios de base sobre presupuestos homogéneos.

¿Qué favorecería a Alarcón desde el diseño general de la obra? Aun consciente de la generalización que supone, apuntaría en primer lugar que es una comedia de planteamientos «extraños» —tal concepto no es ajeno a la visión que sus contemporáneos tenían del teatro de Alarcón—, con los que se intenta estirar la fórmula imperante. Lo dijimos en su momento para las dos piezas protagonizadas por Don Domingo de Don Blas [1999: 114 y ss.], y lo apreciamos también en la que ahora nos ocupa. Si en ellas el reto era conseguir un figurón positivo, en *La monja alférez* se trataría de dar una vuelta de tuerca al recurso fundamental de la mujer disfrazada de varón, para lo que el caso real de Catalina de Erauso le venía de perlas. Las posibilidades que esto ofrecía se pueden apreciar en pasajes como el protagonizado por Miguel y Teodora en los 128 versos suprimidos en las sueltas, del que acabamos de tratar. En general, toda la obra es una «extraña» combinación de bromas y veras.

En efecto, la «extrañeza» del teatro de Alarcón fue notada, precisamente, por el propio Pérez de Montalbán, que se refiere así a sus comedias en el *Para todos* (1632): «Las dispone con tal novedad, ingenio y extrañeza, que no hay comedia suya que no tenga mucho que admirar y nada que reprender». Es imposible saber si pensaba en esta comedia, pero está claro que el juicio le va muy bien, como le iba a las comedias sobre Don Domingo, y muy especialmente a la segunda.

Por lo que se refiere a los personajes, y dejando al margen al protagonista —cuyas características son sin duda extraordinarias, pero que le vienen dadas en gran parte por el referente que le ofrece la propia realidad—, el que apunta con bastante claridad hacia el modelo alarconiano es el ya mencionado Machín, criado de Guzmán, al que considera «su compañero fiel» (v. 875), y que más adelante dice de sí mismo que «siempre fui del archivo / de tu pecho secretario» (vv. 1963-1964), en un pasaje que se comentará más adelante. Es un caso de «criado dignificado», que se da la mano con otros que aparecen en el teatro del dramaturgo mexicano, sobre los que ya ha tratado la crítica [Sandoval, 1988: 61 y 73]. El caso más famoso, por la importancia de la obra, es el de Tristán en *La verdad sospechosa*; recuérdense las palabras con las que Don Beltrán le pone al servicio de su hijo Don García a su regreso a Madrid: «No es criado el que te doy; / mas consejero y amigo» (vv. 17-18). En Alarcón hay un interés en justificar coherentemente las funciones que el criado cumple en las comedias, que superan con creces las que sus congéneres reales tienen, lo que desde los primeros pasos supuso uno de los flancos atacados por los detractores de la fórmula teatral triunfante<sup>16</sup>.

#### LAS AFINIDADES MÉTRICAS

Como ya se comentó, el análisis estrófico se ha considerado uno de los recursos más eficaces y fiables para ayudar en las tareas de datación y atribución. Gracias a los trabajos fundamentales de S. Griswold Morley y Courtney Bruerton somos conscientes de la importancia que tiene el análisis de las estructuras estróficas de las obras para fecharlas y para afirmar o rechazar autorías, al estar sujetas a variaciones que dependen de los contenidos, el paso del tiempo y los gustos, evolutivos, de los dramaturgos; y que estos cambios se puede controlar con números, estableciendo pautas imparciales a resguardo de apreciaciones subjetivas: son estudios de estilometría —es decir, medi-

---

<sup>16</sup> A ello se refiere Ricardo de Turia en su *Apologético de las comedias españolas* (Valencia, 1616): «Y la introducción de los lacayos en las comedias no es porque entiendan que la persona de un lacayo sea para comunicalle negocios de estado y de gobierno, sino por no multiplicar interlocutores; porque si a cada príncipe le hubiesen de poner la casa que su estado pide, ni habría compañía, por numerosa que fuese, que bastase a representar la comedia, ni menos teatro, aunque fuese un coliseo, de bastante capacidad a tantas figuras; y así hace el lacayo las de todos los criados de aquel príncipe; y el aplicar donaire a su papel es por despertar el gusto, que tal vez es necesario, pues con lo mucho grave se empalaga muy fácilmente» [Sánchez Escribano y Porqueras Mayo, 1972: 179-180].

ciones del estilo de los dramaturgos a través de cálculos estadísticos— pero realizados a mano.

Este sería el esquema de *La monja alférez*:

Estrofas	Tiradas	N.º versos	Porcentajes
Romance	6	1345	47,38 %
Redondillas	8	1266	44,59 %
Silva	1	196	6,90 %
Octavas	1	32	1,13 %
	16	2839	100,00 %

Para saber si estos datos convienen o no a los constatados en Ruiz de Alarcón o Pérez de Montalbán, afortunadamente contamos desde hace tiempo con los trabajos específicos sobre la versificación de las obras de ambos, de los que son responsables, respectivamente, S. Griswold Morley [1918] y Jack H. Parker [1952].

Gracias al primero de ellos, comprobamos que cumple prácticamente con todos los requisitos para ser asumida en el repertorio de Alarcón, aunque alguno se supere de forma leve, pero no significativa, y menos dado el escaso volumen de obras que lo componen. Por número de versos, sus 2.839 están entre los de la comedia más corta de las suyas *El Anticristo* (2.616) y la más larga, *Los favores del mundo* (3.282). Su 44,59% en el porcentaje de redondillas, a las que es tan proclive Alarcón —un «redondillista empedernido», en expresión consagrada por Morley [1918: 139]—, está entre el 40% de *El tejedor de Segovia* y el 45,5% de *La culpa busca la pena*. Su 47,38 % de romance supera por poco el 45,5% que tiene la de mayor porcentaje de este verso, que es *Quien mal anda en mal acaba*. Lo normal en el autor es que el número de redondillas supere al de romance, pero hay dos en que son los romances los que dominan por poco, como en este caso: *La culpa busca la pena* y *El Tejedor de Segovia*. Para ser más concretos, el esquema métrico de *La monja alférez* es muy parecido al de esta última; ambas usan únicamente cuatro estrofas distintas: romance (que supera a las redondillas por poco), redondillas, silva 2ª y octavas.

Es decir, que no contraviene ninguna de las reglas que Morley [1918: 144] da para dudar de que una obra sea de Alarcón: 1) Que el porcentaje del romance supere por bastante al de las redondillas. 2) Que las redondillas estén por debajo del 40%. 3) Que el romance supere el 50%. 4) Que use silva de pareados, estancias o endechas. Así pues, la prueba métrica puede darse por superada.

No sale tan airoso de ella Pérez de Montalbán: ninguna de las comedias de la tabla A de auténticas fechadas que ofrece Jack H. Parker [1952: 187] ni de la B de auténticas sin fechar [194] se acerca a la combinación de estrofas y porcentajes en la manera que lo hace su adversario en la liza.

Queda por tratar en este apartado sobre la métrica una cuestión pendiente: la supuesta autenticidad de los 318 versos de más que presenta el testimonio a) sobre los otros tres antiguos. Precisamente, uno de los argumentos en su favor estriba en el tamaño de la primera jornada: tal como figura en estos tres impresos y en las ediciones modernas, su medida es de 766 versos, lo que a las claras está por debajo de las más cortas de las que conforman la veintena de comedias publicadas por el propio Alarcón en los dos volúmenes de 1628 y 1634: la segunda de *La prueba de las promesas*, con 800 versos, y la segunda también de *El Anticristo*, con 812<sup>17</sup>. Los 120 versos que añade el pasaje entre Miguel de Erauso y Teodora<sup>18</sup>, aparte de ser importantes para el enredo, hacen que la jornada alcance los 886, que es tamaño muy aceptable en Alarcón.

#### EL COMPONENTE LINGÜÍSTICO. ANÁLISIS ESTILOMÉTRICO DEL LÉXICO MÁS FRECUENTE

En el trayecto que hemos trazado para abordar ordenadamente desde distintos puntos la atribución de *La monja alférez*, ha llegado el momento de considerar el componente lingüístico. De la variedad de aspectos que se podían examinar y sobre los que seguro que en los próximos años las nuevas tecnologías tendrán mucho que aportar, solo no fijaremos en uno que ya ha experimentado avances sustanciales, la medición de la frecuencia del léxico utilizado en las obras; cuyos resultados, como ya se adelantó, han sido los responsables de que se pusiera en marcha la investigación de que da cuenta este trabajo.

No importa repetir lo obvio: el estudio estadístico del estilo con medios digitales, que es el cometido de lo que hoy se conoce como estilometría, no es un fin en sí mismo sino una herramienta propiciadora de indicios, que deben sumarse a los resultantes del ejercicio filológico multisecular. Pero, efectivamente, ha demostrado ser eficaz en unos objetivos como son la investigación de autorías y la datación (para

---

<sup>17</sup> Fuera de las dos partes está *La culpa busca la pena*, con una tercera jornada de 768 versos, en la que es evidente que ha habido cortes; y *Quien mal anda en mal acaba*, con 806 también en la tercera jornada.

<sup>18</sup> La escena en realidad tiene 128 versos, pero, como se señaló, se han sustituido en los textos de las tres sueltas por ocho nuevos que resumen la situación y sirven de enlace.

la que también apunta buenas maneras), muy relevantes en la labor del filólogo y del historiador de la literatura. Una de sus virtudes indiscutibles es la objetividad absoluta con que opera: el control lo lleva un programa de estadística que no puede tener un trato más igualitario con cualquier texto que se le introduzca; y que además actúa de forma destacada sobre algo que los emisores de mensajes lingüísticos utilizan con mayor inconsciencia —pero de distinta manera y en distintos porcentajes cada uno—, como son los conectores, marcadores o elementos de enlace, bastantes de los cuales se sitúan entre el léxico más frecuente.

En *ETSO: Estilometría aplicada al teatro del Siglo de Oro* [Cuéllar y Vega, 2017] hemos trabajado con uno de los métodos que se han mostrado más provechosos en los análisis literarios: Delta, una medida de distancia textual propuesta por John Burrows [2002], cuya idea de base es que la variación de frecuencia de las palabras más recurrentes en un texto permite reconocer autoría. El programa manejado es *Stylo* de Eder, Rybicki y Kestemont [2016], cuya eficacia con el teatro español del Siglo de Oro ha quedado fehacientemente probada por Álvaro Cuéllar [en prensa] en un estudio que está en la base del proyecto *ETSO*<sup>19</sup>, que con la progresiva ampliación del corpus no ha hecho sino reforzarse. El grueso de las piezas conservadas lo constituyen comedias, debido en buena medida a la explotación que de ellas hizo la imprenta, por encima de cualquiera de los otros géneros dramáticos. La violencia sobre el lenguaje normal que en ellas se produce a instancias de la estética barroca y de la métrica ha demostrado no ser óbice para la eficacia de estos análisis; y además cuentan con la ventaja de que las unidades de texto que se comparan, que es en lo que se basa el sistema, tienen un tamaño en palabras parecido, y siempre muy por encima de las 2.500, a partir de las cuales Cuéllar [en prensa] ha demostrado que la estilometría empieza a trabajar con eficacia en los textos del corpus de teatro aurisecular; y esa cifra se supera aunque se fraccionaran en jornadas para facilitar el trabajo con obras escritas en colaboración.

---

<sup>19</sup> El trabajo consistió en comprobar si el programa clasificaba correctamente obras que, salvo inexplicables razones a la luz de lo que hoy se conoce, eran con seguridad de los autores que decían y cuyos textos no hubieran sufrido demasiados estragos. Para ello se seleccionaron sendas partes de comedias de nueve dramaturgos significativos de las distintas fases: Cervantes, Lope de Vega, Guillén de Castro, Tirso de Molina, Ruíz de Alarcón, Calderón de la Barca, Pérez de Montalbán, Rojas Zorrilla. Cuando los autores tenían más de una, en la mayoría de los casos, se eligió la primera, a nada que hubiera indicios de cierto control por parte del dramaturgo; por esa razón, se optó por la *Novena* y no por la *Primera* en el caso de Lope. La eficacia de *Stylo* con obras particulares del teatro aurisecular ha quedado también de manifiesto en el valioso trabajo de A. García Reidy sobre *Siempre ayuda la verdad* [2019].

Las mediciones se han hecho únicamente sobre el texto de los versos, prescindiendo de acotaciones y nombres de personajes.

Nuestro procedimiento no ha sido buscar la relación que podía tener *La monja alférez* con los distintos dramaturgos imputados, como es práctica común en los trabajos de estilometría, sino que, sin plan previo para ninguna obra en particular, Álvaro Cuéllar y yo hemos aprovechado todas las posibilidades de *ETSO*, que en septiembre de 2019 contaba con un corpus de más de un millar de obras, y se compararon todas con todas; operación de la que derivó la evidencia palmaria de que las frecuencias léxicas de la comedia atribuida a Montalbán nada tenían que ver con sus obras sino con las de Alarcón.

Los gráficos resultantes, a través de los que Stylo se expresa, no pueden ser más concluyentes:

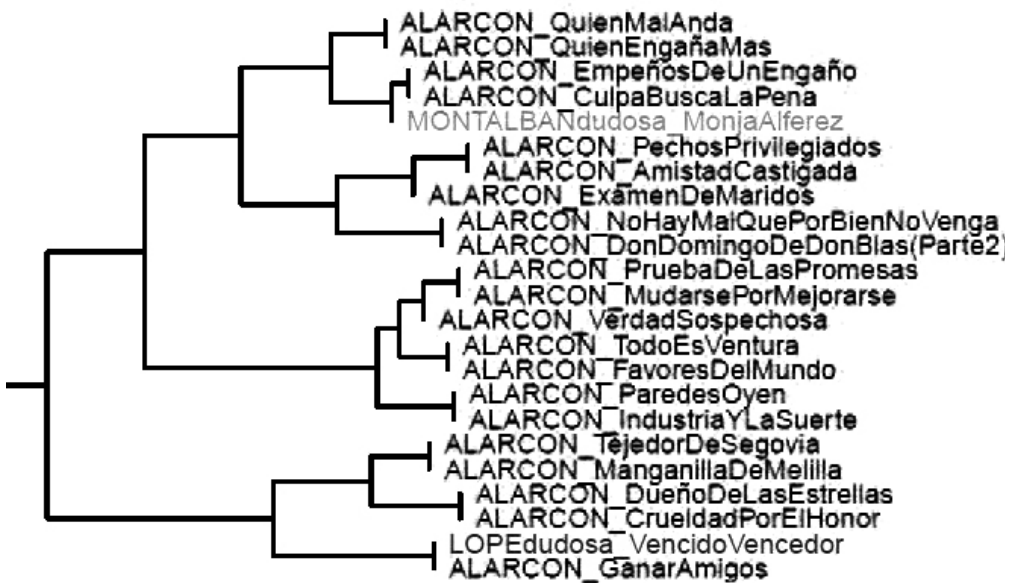


Figura 3. Detalle de la rama en que se congrega la mayoría de las comedias de Alarcón en el dendrograma general del corpus de ETSO (1.028 obras de 36 dramaturgos, a 1 de septiembre de 2019), creado con Stylo (parámetros: 500 MFWs, Classic Delta, 0% culling). Como una más se alista *La monja alférez*. También puede verse *El vencido vencedor*.

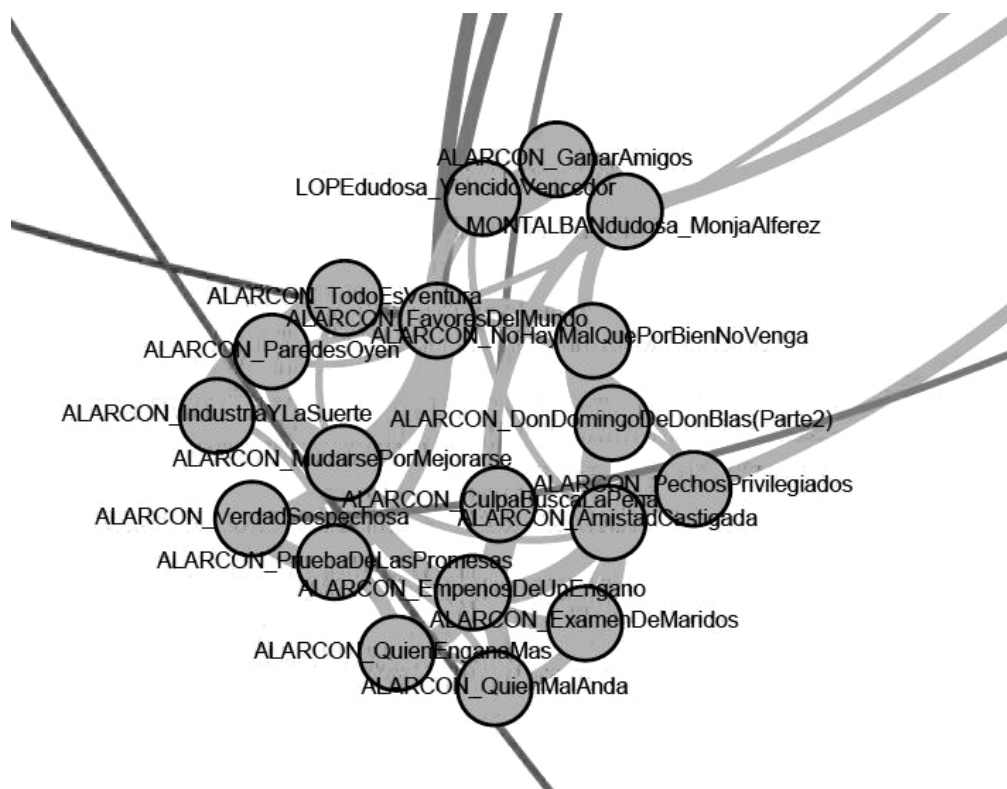


Figura 4. Clúster donde se agrupa la mayoría de las comedias de Alarcón en la red de proximidad estilométrica elaborada con Gephi a partir de los resultados de Stylo (parámetros: 500 MFWs, Classic Delta, 0% culling) con el corpus de ETSO (1.028 obras de 36 dramaturgos, a 1 de septiembre de 2019). En la parte superior puede verse el nodo de *La monja alférez*. Cerca de él también figura el de la comedia atribuida a Lope de Vega *El vencido vencedor*.

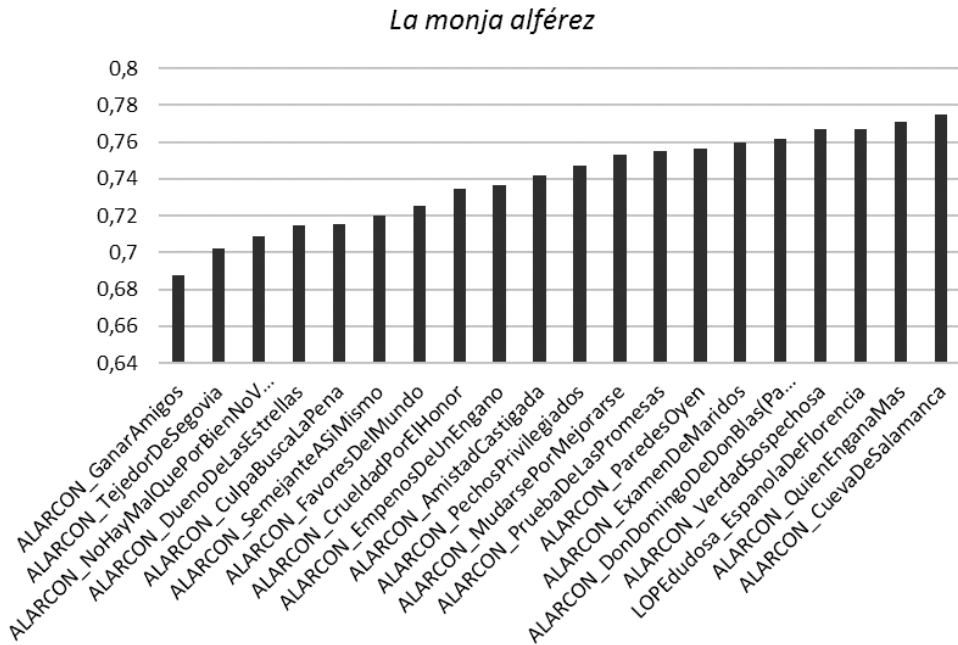


Figura 5. Gráfico de distancias que muestra las veinte comedias más cercanas a *La monja alférez* entre las 1.028 obras del corpus de ETSO (1 de septiembre de 2020), a partir de los resultados de Stylo (parámetros: 500 MFWs, Classic Delta, 0% culling).

#### PERSONAJES QUE HABLAN COMO LOS DE ALARCÓN

Seguimos dentro de los versos, ahora para detectar marcas de intertextualidad. Es decir, para intentar ver si la forma de expresarse los personajes de *La monja alférez* nos remite a obras de Alarcón, de Montalbán o de algún otro. Es la prueba que más tiempo ha requerido, porque, aun sin ánimo de ser exhaustivo, me he interesado por multitud de palabras, versos, metáforas, construcciones sintácticas, etc. Pero el esfuerzo se ha visto compensado por el logro de indicios cuya elocuencia sobre las relaciones que pueden existir entre los textos de unos autores u otros es elevada.

Hoy gracias a la disponibilidad de textos digitales es posible llevar a cabo estas operaciones que antes solo podían limitarse a la búsqueda de un número reducido de paralelismos, y confiar en que el azar proporcionase otros. De gran utilidad resultan las bases de datos de *CORDE* [Real Academia Española] y, sobre todo, de *Teatro Español del Siglo de Oro*. *TESO* [Simón Palmer, 1998]. La adecuación de esta herramienta

al objetivo planteado es muy grande, ya que los dos autores principalmente afectados, Pérez de Montalbán y Ruiz de Alarcón, disponen en ella de un número semejante de obras, las correspondientes a las dos partes que de cada uno se publicaron por los mismos años (entre 1628, en que apareció la primera de Alarcón, y 1638, en que lo hizo la segunda de Montalbán). En total, 20 a nombre del primero, y 24, al del segundo, si bien deben descontarse las que no son suyas, como antes se señaló.

Desde el primer momento de las operaciones resultó muy claro que el léxico — tanto considerado aisladamente como en combinación—, la construcción de frases, la elaboración de metáforas y, en general, los distintos elementos que constituyen la textura verbal de la obra apuntaban hacia Alarcón y no hacia Montalbán, ni hacia otros dramaturgos bien representados en las bases de datos disponibles. En el apéndice final se hace constar una selección de 183 casos (que involucran a 299 versos) de *La monja alférez* que tienen pasajes paralelos en obras de Alarcón, que no se encuentran en las de Montalbán<sup>20</sup>; se ha renunciado a consignar los que están registrados en ambos autores, aunque hubiera predominio del mexicano<sup>21</sup>. Esta selección, que —insisto— no es el resultado de una búsqueda exhaustiva, se distribuye con bastante homogeneidad por las tres jornadas: 68 en la primera, 63 en la segunda y 52 en la tercera; lo que contribuye a pensar en una autoría única. Otra de las evidencias que debe destacarse es que

---

<sup>20</sup> Y bastantes de ellos, hasta 45 de los 183, tampoco se encuentran en ninguna de las obras de los otros dramaturgos incluidas en *TESO* [Simón Palmer, 1998], circunstancia que se señala convenientemente en el apéndice.

<sup>21</sup> A partir de aquí, en que se aducirá la totalidad de las comedias de Ruiz de Alarcón, se las mencionará normalmente por la primera palabra significativa de sus títulos. Estas son sus equivalencias: *Acomodado*: *El acomodado Don Domingo de Don Blas. Segunda parte. Amistad*: *La amistad castigada. Anticristo*: *El anticristo. Cueva*: *La cueva de Salamanca. Crueldad*: *La crueldad por el honor. La culpa busca la pena*: *Culpa. Desdichado*: *El desdichado en fingir. Dueño*: *El dueño de las estrellas. Empeños*: *Los empeños de un engaño. Examen*: *El examen de maridos. Favores*: *Los favores del mundo. Ganar*: *Ganar amigos. Industria*: *La industria y la suerte. Manganilla*: *La manganilla de Melilla. Mudarse*: *Mudarse por mejorarse. No hay mal*: *No hay mal que por bien no venga. Paredes*: *Las paredes oyen. Pechos*: *Los pechos privilegiados. Prueba*: *La prueba de las promesas. Quien*: *Quien mal anda en mal acaba. Semejante*: *El semejante a sí mismo. Tejedor*: *El tejedor de Segovia. Todo*: *Todo es ventura. Verdad*: *La verdad sospechosa*. Se citan por la edición de *Obras completas* de Agustín Millares Carlo [1977, 1979, 1986]; aunque existen valiosas ediciones más recientes, como la de *La verdad sospechosa*, a cargo de José Montero para la colección de la Real Academia Española, o las incluidas en la *Colección obras dramáticas completas* que coordina Ysla Campbell, hemos optado por unificar las citas para facilitar su manejo. La del *Acomodado*, que es la única no contenida en esos tres volúmenes, se cita por Vega García-Luengos [2002]. Se señalarán con cursiva las cadenas de texto que conectan más estrechamente.

estos casos —y otros tantos de menor calado localizados— establecen relaciones con la totalidad del repertorio reconocido de Alarcón, tal como se puede comprobar en el apéndice<sup>22</sup>. Para 29 de ellos se han encontrado expresiones gemelas en más de una comedia suya. De todo ello debería deducirse que no se trata del trabajo de alguien que haya copiado ideas y expresiones de una o varias obras suyas, sino de alguien que escribe como Alarcón.

Un aspecto llamativo más de la localización de estos ecos ha sido constatar el elevado número de los constituidos por versos completos casi idénticos o con escasas variaciones (con margen de dos sílabas): 78 de los 183 casos obedece a este tipo. Es decir, *grosso modo*, que casi el 3 % de los versos de *La monja alférez* ya estaban o estarán en otras obras de Alarcón<sup>23</sup>.

Se ofrece a continuación una muestra de lugares donde los paralelismos con sus obras son evidentes. En el apéndice podrán verse todos los seleccionados. Adviértase que bastantes de ellos no presentan una repetición tal cual de palabras, que podría explicarse por la copia de un autor a otro, sino que parecen producto de que un mismo autor que tiene en la cabeza ideas con términos asociados y los va combinando al escribir.

En los primeros compases de la acción nos encontraremos ya un ejemplo bastante expresivo de estos paralelismos. Guzmán (i.e. Catalina) debe partir al Callao y se despide de su enamorada Doña Ana, que lamenta su ausencia, aunque le ve la ventaja de permitir que se mantengan en secreto sus relaciones:

---

<sup>22</sup> Este sería el balance del número de casos que en el apéndice final relacionan *La monja alférez* con las diferentes obras: *Crueldad*: 15; *Empeños*: 14; *Pechos*: 14; *Ganar*: 13; *Examen*: 13; *Industria*: 12; *Dueño*: 11; *Amistad*: 11; *Paredes*: 10; *Semejante*: 10; *Mudarse*: 9; *Manganilla*: 9; *Favores*: 8; *Verdad*: 8; *Todo*: 7; *Desdichado*: 7; *No hay mal*: 7; *Tejedor*: 7; *Prueba*: 7; *Anticristo*: 7; *Culpa*: 6; *Cueva*: 4; *Acomodado*: 4; *Quien*: 3. El número menor de localizaciones de ecos en las comedias que no pertenecen al conjunto de veinte que aparecieron en las dos partes del autor se debe a que no están incorporadas a *TESO* y, por lo tanto, han contado con menos facilidades, pero aun así no faltan algunos muy evidentes.

<sup>23</sup> Esto he podido comprobarlo en otros dramaturgos, especialmente en Lope, pero claro está que en la enormidad de su repertorio es bastante más fácil localizarlos que en el bastante más restringido del autor de *La verdad sospechosa*. La adición de los españoles a ver comedias, y comedias nuevas, obligaba a los dramaturgos a escribir mucho y deprisa, lo que propiciaba la afloración de automatismos y clichés. Por otra parte, la presencia del ritmo octosilábico en la prosodia general del español, tal como algunos estudiosos han apuntado, y de la escritura teatral en particular, contribuirían a que dichos clichés tuvieran esa estructura. Sería interesante estudiar cómo cada autor propende a repetir determinadas cadenas de ocho sílabas, que, en buen número de ocasiones, no comunican contenidos de fondo.

Pues si de las *ansias mías*  
la envidiosa diligencia  
tuvo indicios, con tu ausencia  
*dementimos las espías.*  
[*Monja*, vv. 41-44]

También en *Todo es ventura* la ausencia de otro personaje tiene el mismo efecto, y se dice con una expresión coincidente —«dementir a las espías»—, a la que podrían llegar espontáneamente dos autores por separado<sup>24</sup>; pero la causalidad es muy difícil de asumir cuando la expresión no demasiado habitual se asocia en rima con «ansias mías»:

Vaya a Madrid; que es razón  
*dementir a las espías,*  
(*Ap.* Insufribles *ansias mías,*  
aquí tenéis la ocasión:  
[*Todo*, vv. 1369-1372]

Al comienzo de la tercera jornada, Don Diego refiere al Vizconde que los problemas en su relación con Doña Ana han quedado aclarados y ya puede casarse con ella al saberse que Guzmán en realidad es una mujer, por lo que no han podido mantener relaciones sexuales; y que no hay que hacer caso de los deseos que ella ha podido experimentar cuando le creía varón:

...deshace y borra  
las sospechas que amenazan  
murmuración a mis bodas,  
sin reparar en deseos  
no ejecutados, que pocas  
*llegan al tálamo honradas,*  
si los intentos *deshonran.*  
[*Monja*, vv. 1780-1786]

---

<sup>24</sup> «Dementir las espías»: *TESO* no registra ningún caso en Montalbán y únicamente dos en Lope y otro en Calderón. *CORDE* consigna otros dos casos de teatro aurisecular en Tirso de Molina y Luis Vélez de Guevara (consultado en septiembre de 2019).

Argumentación y palabras se asemejan a las de Teodora en *Los empeños de un engaño*, cuando intenta convencer a su hermano Don Juan de que no se venga abajo porque su amada Leonor haya concedido favores de palabra a Don Diego:

porque si de los ojos y los labios  
los favores, don Juan, fuesen agravios,  
¿de cuál mujer en esto  
no ha delinquido el pecho más honesto?  
O, ¿cuál varón *al tálamo llegara*  
*honrado*, si esto la opinión *manchara*?  
[*Empeños*, vv. 1456-1461]

«Llegar al tálamo honrado (u honradas)», no es expresión en la que fácilmente se pueda coincidir por azar<sup>25</sup>, ni tampoco parece fortuito que a ambas les sucedan cláusulas paralelas por su condicionalidad y significado, aunque formuladas con distintas palabras: «si los intentos deshonoran» / «si esto la opinión manchara». El que las palabras no coincidan más refuerza que dificulta que pueda pensarse en un mismo autor.

Poco más adelante, en esa misma relación, Don Diego cuenta su encuentro con la Monja Alférez, ya presa y en traje de mujer, y cómo ella se quedó al terminar de hablarle:

Dijo, y *quedó como suele*  
el sinventura a quien *tocan*  
*de Júpiter vengativo*  
las armas abrasadoras;  
*como aquel que en peña dura*  
en un punto se transforma,  
si el rostro fatal le enseña  
la *Gorgona* encantadora.  
[*Monja*, vv. 1835-1842]

El asombro de Catalina es totalmente paralelo, en fondo y forma, al que dice haber experimentado Don Juan desde la primera ocasión que vio a Doña Ana en *Las paredes oyen*:

---

<sup>25</sup> No hay ningún caso más registrado en *TESO* ni en *CORDE* (consultado en septiembre de 2019).

*Como al que el rayo tocó  
de Júpiter vengativo,  
por gran tiempo muerto, vivo  
en un instante quedó;  
como aquel que la cabeza  
de la Gorgona miraba,  
por un peñasco trocaba  
la humana naturaleza;  
[Paredes, vv. 233-240]*

El recurso a tan hiperbólicas descripciones tejidas con los símiles mitológicos coincidentes del «Júpiter vengativo»<sup>26</sup> o la petrificadora «Gorgona», ni uno más ni uno menos, constituye un indicio innegable de parentesco.

Son especialmente expresivos los casos en que la idea y su formulación verbal se encuentran en más de una obra, tratándose además de un conjunto no muy extenso el de Alarcón. Veamos algunos casos. En la segunda jornada, Doña Ana se lamenta ante Guzmán de que él hubiera tenido que ausentarse tanto tiempo inmediatamente después de que el impostor Don Diego cometiera su perfidia nocturna, y no se la hubiera podido contar:

*Mas por aumentar mis males  
te obligó mi suerte adversa  
a ausentarte de este reino  
antes que a verme volvieras,  
siendo el silencio forzoso  
hasta verte, porque fueran  
tres siglos de infierno mío  
los tres años de tu ausencia.  
[Monja, vv. 1026-1033]*

Los dos versos finales del pasaje resuenan aquí y allá en el repertorio de Alarcón cuando se trata de lamentar ausencias:

*Los instantes de tu ausencia  
trueco yo a siglos de infierno.  
[Dueño, vv. 663-664]*

---

<sup>26</sup> «Júpiter vengativo»: no hay ninguna ocurrencia más de este sintagma en *TESO* ni *CORDE*.

Efectivamente, la ecuación de esta medida subjetiva del tiempo en Alarcón acostumbra a utilizar «instantes» y «siglos», como se verá a continuación. Pero antes merece la pena llamar la atención sobre la exclusividad alarconiana, por lo que he podido comprobar, de la expresión «siglos de infierno»<sup>27</sup>:

que este mi nuevo cuidado  
me trata con tal rigor,  
que en una noche de amor  
*siglos de infierno* he pasado.  
[*Mudarse*, vv. 957-960]

Y ahora sí, aduciremos los usos que hace en Alarcón de la equiparación de «instantes» y «siglos» en la espera del ser amado:

Sí está para quien desea,  
que son ya *siglos* en mí  
*los instantes*.  
[*Verdad*, vv. 2690-2692]

Un *siglo* tarda  
cada *instante* de su ausencia.  
Partir luego determino  
[*Pechos*, vv. 2624-2625]

que *los instantes* de vida  
sin él, son *siglos* de muerte.  
[*Empeños*, vv. 591-592]

Y de ello también encontramos ejemplo en otro momento de *La monja alférez*, esta vez en boca de Guzmán:

*Siglos*, Machín, considero  
para partir los *instantes*,  
[*Monja*, vv. 169-170]

---

<sup>27</sup> En *TESO* y *CORDE* solo se registran los dos casos de Alarcón.

Otro caso de resonancia múltiple lo ofrecen las palabras con que Guzmán comunica a su amigo Don Diego que sabe que ha deshonrado a su dama Doña Ana haciéndose pasar por él; le han delatado los guantes que perdió en la noche de autos:

pues sé que dónde perdistes  
estos guantes, conseguistes  
en nombre ajeno la gloria  
mayor que el amor alcanza  
[*Monja*, vv. 1194-1197]

Que la posesión sea la «gloria mayor», como afirma Guzmán, es negado por el personaje del Marqués en *Mudarse por mejorarse*, para quien lo es el propio amor, ganarse la voluntad del ser amado:

que la posesión, pensad  
que no es *la gloria mayor*;  
*que el amor conquista* amor  
[*Mudarse*, vv. 1029-1031]

Pero no siempre con el sintagma «gloria mayor» asociado al amor Alarcón hace referencia al acto sexual, también puede aplicarse al logro del matrimonio con la dama amada. En este sentido diferente al de *La monja alferez*, pero con una coincidencia exacta de las palabras de un verso y medio, se emplea en *La culpa busca la pena*, cuando Don Sebastián oye de Doña Ana que está dispuesta a darle su mano:

Y en ella *la gloria*  
*mayor que el amor alcanza*.  
[*Culpa*, vv. 2558-2559]

Asimismo, en *El dueño de las estrellas*, los pactos de Creta con Atenas, que comportan matrimonios entre sus mandatarios, impiden que el Rey pueda casarse con Diana:

... y temores tales  
*la mayor gloria* me quitan,  
que el dios de *amor* puede darme.  
[*Dueño*, vv. 808-809]

En conversación con Don Diego, Doña Ana pide al cielo que actúe contra la Monja Alférez, que sigue negándose a declarar su condición sexual y, por lo tanto, no deja vía libre para que pueda recuperar su honor casándose con él, ya que este no está dispuesto a hacerlo hasta que su propio honor quede a salvo, lo que solo se alcanzará cuando se haga pública la imposibilidad de que la dama hubiera tenido relaciones con el otrora Guzmán:

¿Que aún está firme en su engaño?  
Que me haga tanto daño,  
sin haberla yo ofendido,  
si tan conocida injuria,  
sin justa pena dejáis,  
cielos, ¿para quién guardáis  
los rayos de vuestra furia?  
[*Monja*, vv. 2148-2154]

En el repertorio consagrado de Alarcón hay, al menos, dos imprecaciones con las mismas características y palabras —«cielos», «para quién (o qué) guardáis los rayos»— de los dos últimos versos:

¡Cielo santo!, ¿para quién  
guardáis los rayos?  
[*Téjedor*, vv 2286-2287]

¿Cómo ardientes Mongibelos,  
*cielos*, no multiplicáis?  
¿A qué delitos *guardáis*  
de los *rayos* vengadores  
las iras, si los traidores  
amigos no fulmináis?  
[*Empeños*, vv. 1085-1090]

También ven potenciada su carga indiciaria las coincidencias cuando se asocian a su vez con situaciones parejas de las respectivas acciones dramáticas e, incluso, con peculiaridades propias de la concepción teatral del escritor. Estas características reúne un pasaje de la tercera jornada en que el criado Machín le pide a su amo que le explique, precisamente, la actitud que tiene con Doña Ana y Don Diego, de la que ella se queja en el pasaje anteriormente citado:

¿no me dirás hasta cuándo  
 a doña Ana y a don Diego  
 has de hacer tan graves daños?  
 GUZMÁN. Yo me entiendo.  
 MACHÍN. ¿Qué fin llevas?  
 GUZMÁN. Yo me entiendo.  
 MACHÍN. Algún gran caso  
 sin duda alguna previenes,  
*pues de mí lo encubres tanto,*  
 que siempre fui del archivo  
*de tu pecho secretario.*  
 [Monja, vv. 1956-1964]

Por los versos finales se puede apreciar que Machín es un gracioso que, como se apuntó en su momento, comparte rasgos del «criado dignificado» alarconiano [Sandoval, 1988: 61 y 73]. También comparte situación con otros congéneres suyos en las obras del escritor mexicano: Guzmán no es el único amo que provoca las quejas de su criado por motivos parecidos; otro tanto hace Ramiro en *Los pechos privilegiados*, al que recrimina Cuaresma por lo mismo, y, como Machín, presume la importancia de lo que calla precisamente por no contárselo a él:

RAMIRO. Eso no has de preguntar,  
 que es secreta la ocasión.  
 CUARESMA. ¿Secreta?  
 RAMIRO. Cuaresma, sí.  
 CUARESMA. ¿Y no la puedo saber?  
 RAMIRO. No.  
 CUARESMA. ¡Qué tal debe de ser,  
*pues que la encubres de mí!*  
 [Pechos, vv. 375-380]

También las palabras les hermanan: «Algún gran caso / sin duda alguna previenes, / *pues de mí lo encubres tanto* —dice Machín; «¡Qué tal debe de ser, / *pues que la encubres de mí!*» —son las palabras de Cuaresma. En pareja relación con su amo, circunstancias y palabras se mueve el Tristán de *La verdad sospechosa*, que no entiende que su amo Don García también le mienta a él:

¿También a mí me la pegas?  
 ¿Al *secretario del alma*?  
 [Verdad, vv. 2780-2781]

«Secretario del alma» de su amo se proclama Tristán, y Machín, «del archivo de tu pecho secretario».

Completemos esta muestra de lugares paralelos entresacando unos pocos más en el orden que tienen en la obra; y ya sin comentarios, dada la evidencia de su cercanía:

<i>ya lo toco, y no lo creo</i> [Monja, v. 470]	<i>Ya lo toco, y no lo creo</i> [Prueba, v. 690]
Vamos presto, no <i>atribuya</i> la tardanza a <i>cobardía</i> . [Monja, v. 625]	lo que fue fidelidad <i>atribuyó a cobardía</i> : [Examen, vv. 1535-1536]
¿ <i>Es posible que te veo,</i> <i>señor de mi vida?</i> [Monja, vv. 779-780]	¡Señor! ¡ <i>Señor de mi vida!</i> ¿ <i>Es posible que te veo?</i> [Ganar, vv. 1268-1269]
Si <i>el dudar</i> <i>es especie de negar...</i> [Monja, vv. 1214-1215]	porque <i>dudar</i> la respuesta <i>es especie de negar</i> [Semejante, vv. 853-854]
<i>... partí</i> <i>a la ciudad a quien besa</i> <i>el Betis los altos muros</i> [Monja, vv. 1439-1441]	<i>y parto a la ciudad a quien da espejo</i> <i>el Betis de cristal</i> [Culpa, vv. 446-47]
<i>...no he de dejar</i> <i>piedra alguna por mover.</i> [Monja, vv. 1913-1914]	<i>y no dejéis, hasta hallarlo</i> <i>piedra alguna por mover.</i> [Ganar, vv. 311-313]
<i>haga mi agradecimiento</i> <i>lo que no hiciera la muerte</i> [Monja, v. 2491]	que ha de <i>hacer</i> en mí valor <i>lo que no hiciera la muerte.</i> [Empeños, v. 767-768]

Por último, y por lo que se refiere, una vez más, a la autenticidad de los 318 versos de más que presenta la edición desglosada que denominamos a), podrá comprobarse en el apéndice la existencia de al menos nueve casos de ecos alarconianos entre los 128 versos de la escena protagonizada por Miguel y Teodora<sup>28</sup>.

#### CONCLUSIÓN. UNA PROPUESTA FIRME QUE ABRE NUEVAS PERSPECTIVAS

Las pruebas aportadas deben ser suficientes para resolver sobre la propiedad artística e intelectual de *La monja alférez*, tanto por la variedad de los aspectos contemplados —desde los documentales a los estilísticos—, como por la capacidad de persuasión de una buena parte de los datos que se han barajado. Por otra parte, en su manejo se ha intentado evitar todo lo que supusiera valoración subjetiva, para basar las argumentaciones sobre hechos contantes y sonantes, o sobre resultados de análisis de estilometría y testimonios claros de intertextualidad. Los resultados de todos ellos resultan contundentes en su unanimidad a favor de Ruiz de Alarcón; mientras que Pérez de Montalbán solo cuenta con el aval de su nombre al frente de una copia antigua del texto, de la que luego copiaron otras, hasta sumar las cuatro que se conservan; de su escaso valor probatorio se han presentado los testimonios de bastantes otros casos de atribuciones espurias en su favor por los mismos años.

*La monja alférez* está pidiendo a gritos una edición crítica que recupere la comedia en toda su amplitud, es decir, que restituya su verdadera autoría y la totalidad de su texto, que hasta ahora han estado sustraídos a la consideración del buen número de interesados que ha tenido la historia de su protagonista. A buen seguro que estos cambios de alcance aportarán nuevas perspectivas de análisis tanto sobre ella, como sobre el dramaturgo que la transformó teatralmente, y añadió con ello un punto más de «extrañeza» a su producción.

También acrecienta su interés el hecho de que esta obra que cuatrocientos años después reclama la incorporación a su repertorio —cada vez menos reducido— resulte ser la única cuya acción se desarrolla en tierras americanas, aunque no parece que fuera esta circunstancia la que le atrajo, tanto como la posibilidad de dar cauce a su peculiar manera de interpretar la Comedia Nueva. Lo que tampoco podía saber al escribirla es que las afinidades geográficas aún se habrían de estrechar más, con la decisión de Catalina de Erauso de volver a cruzar el océano para acabar sus días en Nueva España no lejos de donde los inició Ruiz de Alarcón.

---

<sup>28</sup> En el apéndice llevan como referencia «escena entre vv. 560 y 561».

## APÉNDICE

ECOS DE COMEDIAS DE RUIZ DE ALARCÓN EN LA MONJA ALFÉREZ<sup>29</sup>

<p>¿Pude yo, siendo quien soy, <i>darle señales más claras</i> de mi amor? [<i>Monja</i>, vv. 13-15]</p>	<p>presto pienso <i>darle</i> de mi amistad firme <i>más claras señales.</i> [<i>Téjedor</i>, vv. 1723-1724]</p>
<p>¿Tú <i>estimaras</i> los <i>favores</i> que te doy... [<i>Monja</i>, vv. 15-16]</p>	<p>Ya sin esa condición <i>estimara</i> mis <i>favores</i> [<i>Paredes</i>, vv. 382-383]</p>
<p><i>la ausencia</i> que te <i>amenaza</i> [<i>Monja</i>, v. 30]</p>	<p>Con <i>la ausencia</i> me <i>amenazan</i> [<i>Prueba</i>, v. 2646]</p>
<p>Pues si de las <i>ansias mías</i> la envidiosa diligencia tuvo indicios, con tu ausencia <i>dementimos las espías.</i> [<i>Monja</i>, vv. 41-44]</p>	<p>Vaya a Madrid; que es razón <i>dementir a las espías,</i> (<i>Ap.</i> Insufribles <i>ansias mías,</i> aquí tenéis la ocasión: [<i>Todo</i>, vv. 1369-1372]</p>
<p><i>que la palabra me des</i> [<i>Monja</i>, v. 50]</p>	<p><i>Que la palabra me des</i> [<i>Manganilla</i>, v. 2844]</p>
<p><i>esa es la mayor probanza</i> [<i>Monja</i>, v. 63]</p>	<p><i>Esa es la mayor probanza</i> [<i>Crueldad</i>, v. 341]</p>
<p>sin que <i>inferir</i> <i>pueda</i> [<i>Monja</i>, vv. 67-68]</p>	<p>porque se puede <i>inferir</i> [<i>Paredes</i>, v. 781]</p>

<sup>29</sup> Los casos seleccionados siguen el orden de los versos en *La monja alférez*. Se han señalado con cursiva los segmentos en que es evidente la literalidad de la relación. Las siglas UC tras la referencia bibliográfica quiere decir que es el «único caso» localizado en *TESO*.

*alas* son los *pies* de amor  
para volar a gozallo.

[*Monja*, vv. 99-100]

Para alcanzarte, a mis *pies*  
dará sus *alas* mi amor.

[*Favores*, vv. 2526-2527]

que sus *pies* han de ser *alas*  
con que *vuele* al bien que espero.

[*Industria*, vv. 857-858]

---

Era ya tiempo de veros

[*Monja*, v. 121]

¿era ya

tiempo de vernos los dos?

[*Semejante*, vv. 707-708]

---

Mi natural  
*inclinación* es marcial

[*Monja*, vv. 126-127]

natural *inclinación*

a letras y *armas* mostráis?

[*Dueño*, vv. 431-432]

---

de vuestra amistad la mía

[*Monja*, v. 151]

de vuestra amistad la forma

[*Culpa*, v. 2413]

---

Y obligado me confieso

[*Monja*, v. 162]

no me siento enamorada,

si *obligada me confieso*.

[*Amistad*, vv. 615-616]

*Obligada me confieso*

[*Crueldad*, v. 793]

---

*Siglos*, Machín, considero

para partir *los instantes*

[*Monja*, vv. 169-170]

Sí está para quien desea,

que son ya *siglos* en mí

*los instantes*.

[*Verdad*, vv. 2690-2692]

Un *siglo* tarda

cada *instante* de su ausencia.

Partir luego determino

[*Pechos*, vv. 2624-2625]

que *los instantes* de vida

sin él, son *siglos* de muerte.

[*Empeños*, vv. 591-592]

*Los instantes* de tu ausencia,

trueco yo a *siglos* de infierno.

[*Dueño*, vv. 663-664]

---

O he de <i>vivir alcanzando</i> , o siguiendo he de morir. [ <i>Monja</i> , vv. 186-1987]	Más quiere, amigo, <i>alcanzar</i> que <i>vivir</i> un ciego amante [ <i>Dueño</i> , vv. 909-910]
... sin haber perdido, si no <i>la vida el seso</i> ? [ <i>Monja</i> , vv. 190-191]	despreciando <i>la vida</i> , perdió <i>el seso</i> [ <i>Pechos</i> , v. 1667]
¡Que se <i>arrojase</i> a tan infame <i>exceso</i> , <i>mujer</i> que nació noble, cielo santo! [ <i>Monja</i> , vv. 192-193]	... a <i>excesos tales</i> se <i>arrojan</i> las <i>mujeres</i> principales [ <i>Amistad</i> , vv. 1125-1126]
o mi <i>vecina</i> , ya forzosa <i>muerte</i> [ <i>Monja</i> , v. 200]	Y si la <i>vecina muerte</i> [ <i>Anticristo</i> , v. 819]
<i>Desvarío</i> será... [ <i>Monja</i> , vv. 212-213]	<i>desvarío</i> <i>será</i> ... [ <i>Anticristo</i> , vv. 2175-2176]
es <i>fuero</i> ya <i>asentado</i> [ <i>Monja</i> , v. 218]	según <i>asentado</i> está por los <i>fueros</i> . [ <i>Pechos</i> , vv. 2351-2352] UC
pues no solo en <i>la voz</i> , <i>el rostro</i> , y <i>talle</i> me parece mujer [ <i>Monja</i> , vv. 269-270]	Ni <i>el rostro</i> , <i>la voz</i> , ni <i>el talle</i> conocí. [ <i>Ganar</i> , vv. 668-669]
	No me hartó de miralle. <i>La cara</i> , <i>la voz</i> , <i>el talle</i> , todo es mi querido ausente. [ <i>Semejante</i> , vv. 1272-1274]
<i>suspenso</i> , atento, cuidadoso, y <i>mudo</i> , me contempla mi hermano [ <i>Monja</i> , vv. 278-279]	sospecha me da verle tan <i>suspenso</i> y <i>mudo</i> [ <i>Empeños</i> , vv. 1631-1632]
<i>disimulando importa</i> ... [ <i>Monja</i> , v. 288]	<i>Disimular</i> <i>importa</i> . [ <i>Desdichado</i> , vv. 2337-2338]
siempre la <i>tomo yo por cuenta mía</i> . — <i>Esto</i> es hecho... [ <i>Monja</i> , vv. 309-310]	<i>tomo yo por cuenta mía</i> . <i>Esto</i> os aseguro yo. [ <i>Acomodado</i> , vv. 2651-2652]

y de la sangre en <i>ímpetu violento</i> <i>me arrebató</i> el primero movimiento. [ <i>Monja</i> , vv. 320-321]	con <i>ímpetu violento</i> <i>me abrasa</i> y <i>arrebata</i> el pensamiento. [ <i>Prueba</i> , vv. 1317-1318]
	a tres o cuatro <i>arrebató</i> de encuentro el <i>ímpetu violento</i> que llevaba [ <i>Todo</i> , vv. 2535-2536]
agravia con <i>las armas en la mano</i> [ <i>Monja</i> , v. 329]	con <i>las armas en la mano</i> . [ <i>Manganilla</i> , v. 1759]
<i>repentino ardor</i> y <i>ciega furia</i> [ <i>Monja</i> , v. 375]	...y qué <i>repentino ardor</i> ? [ <i>Industria</i> , v. 374] UC
	de una venganza vil la <i>ciega furia</i> ! [ <i>Crueldad</i> , v. 931] UC
Y en esto <i>por cosa llana</i> <i>tengo</i> [ <i>Monja</i> , vv. 389-390]	que <i>tengo por cosa llana</i> [ <i>Paredes</i> , v. 2559]
A quien su <i>brazo y acero</i> [ <i>Monja</i> , v. 395]	que este <i>brazo</i> y este <i>acero</i> [ <i>Crueldad</i> , v. 2514]
<i>Válgate el diablo</i> el rocín, y lo que me ha batanado. [ <i>Monja</i> , vv. 421-422]	¡ <i>Válgate el diablo</i> , la galga, y en qué me he visto con ella! [ <i>Manganilla</i> , v. 116] UC
da breve <i>tributo al sueño</i> . [ <i>Monja</i> , v. 432]	<i>sueño</i> , a tu imperio tirano pagaré el común <i>tributo</i> . [ <i>Manganilla</i> , vv. 916-917]
<i>Cuanta hacienda tengo</i> yo tienes por tuya. [ <i>Monja</i> , vv. 443-444]	<i>cuanta hacienda tiene</i> es mía. [ <i>Manganilla</i> , v. 738]
<i>ya lo toco</i> , y <i>no lo creo</i> [ <i>Monja</i> , v. 470]	<i>Ya lo toco</i> , y <i>no lo creo</i> [ <i>Prueba</i> , v. 690] UC
Solo temo, hermoso dueño, tu peligro en mi <i>ventura</i> . ANA. <i>La obscuridad me asegura</i> [ <i>Monja</i> , vv. 474-475]	Pues de la noche <i>asegura</i> <i>la oscuridad</i> nuestro intento, logra de tu pensamiento por engaño la <i>ventura</i> [ <i>Crueldad</i> , vv. 2267-2270]

y a mi padre <i>ocupa el sueño</i> . [ <i>Monja</i> , v. 476]	Este uso «el sueño ocupa» ofrece tres casos en Alarcón en <i>TESO</i> y ninguno en Montalbán ni en Calderón ni en Lope.
Por Dios que he de ver ahora [ <i>Monja</i> , v. 489]	Pues, por Dios que he de ver [ <i>No hay mal</i> , vv. 197-198]
Con lo mismo que has pensado que la ofendo, he de obligarla. [ <i>Monja</i> , vv. 499-500]	... y no quiero que a mis deudos ofendamos con lo mismo que intentamos para obligarlos. [ <i>Dueño</i> , vv. 1865-1868]
El secreto, y recato es la primer condición [ <i>Monja</i> , v. 501]	Ya ves que importa al efeto <i>el recato y el secreto</i> . [ <i>Mudarse</i> , 1342-1343]
Guardemos la puerta y calle [ <i>Monja</i> , v. 537]	guardáis mi puerta y mi calle, [ <i>Favores</i> , v. 1022] UC
Público es en el lugar [ <i>Monja</i> , escena entre vv. 560 y 561]	fue público en el lugar [ <i>Ganar</i> , v. 25]  que es público en el lugar [ <i>Cueva</i> , v. 629] UC
Será la <i>lengua invidiosa</i> de alguna civil mujer la que sentida de ver que por niña y por hermosa me celebran, ha querido deslucir y deslustrar mis partes [ <i>Monja</i> , escena entre vv. 560 y 561]	Algún testimonio fue de cualquier <i>lengua invidiosa</i> . Nunca vi mujer hermosa, perfecta en lo que se ve, que no oyese murmurar della, que allá en lo secreto padecía algún defeto difícil de averiguar: [ <i>Prueba</i> , vv. 1597-1602]
Tan enamorado estás. [ <i>Monja</i> , escena entre vv. 560 y 561]	¿Tan enamorado estás [ <i>Desdichado</i> , v. 101] UC
un secreto que jamás permitió a la boca el pecho. [ <i>Monja</i> , escena entre vv. 560 y 561]	negaba a la boca el pecho atrevimiento de hablarte [ <i>Tejedor</i> , vv. 2208-2209]

que <i>el talle, la bizzarria</i> [ <i>Monja</i> , escena entre vv. 560 y 561]	En <i>el talle y bizzarria</i> [ <i>Todo</i> , v. 88]
Dile a entender mi cuidado [ <i>Monja</i> , escena entre vv. 560 y 561]	¿cuándo podrá vuestro amor <i>dalle a entender su cuidado?</i> [ <i>Mudarse</i> , vv. 67-68]
<i>haciendo voto solemne</i> [ <i>Monja</i> , escena entre vv. 560 y 561]	que <i>hago voto solene</i> [ <i>Industria</i> , v. 1826]
<i>o morir se determina.</i> [ <i>Monja</i> , escena entre vv. 560 y 561]	<i>o a morir me determino</i> [ <i>Empeños</i> , v. 2309]
Y <i>engañando mi deseo</i> [ <i>Monja</i> , escena entre vv. 560 y 561]	Que <i>engañaba tu deseo</i> [ <i>Empeños</i> , v. 1134]
y <i>en tu valor confiada</i> [ <i>Monja</i> , v. 569]	si bien <i>en tu valor voy confiado</i> [ <i>Favores</i> , v. 2310]
que del rigor de <i>su ira</i> <i>me libres, siendo sagrado</i> [ <i>Monja</i> , vv. 570-571]	ciego y arrebatado, <i>me libró de su furia tu sagrado.</i> [ <i>Mudarse</i> , vv. 1518-1519]
¿qué <i>indicios</i> más evidentes, qué <i>señales</i> más precisas [ <i>Monja</i> , vv. 599-600]	las infalibles <i>señales</i> , los <i>indicios</i> verdaderos. [ <i>Anticristo</i> , vv. 87-88]
<i>las ocasiones fingidas</i> [ <i>Monja</i> , v. 604]	con <i>la fingida ocasión</i> [ <i>Amistad</i> , v. 1847]
<i>saldré de esta confusión.</i> [ <i>Monja</i> , v. 613]	<i>salir desta confusión</i> [ <i>Amistad</i> , v. 2160]
¿ <i>Hay en qué os sirva?</i> [ <i>Monja</i> , v. 615]	¿ <i>Hay en qué os sirva?</i> [ <i>Ganar</i> , v. 1751 y 2474-2475]
	Si me ofrece <i>en qué os sirva</i> [ <i>Culpa</i> , vv. 2186-2187]
Vamos presto, no <i>atribuya</i> la tardanza a <i>cobardía.</i> [ <i>Monja</i> , v. 625]	lo que fue fidelidad <i>atribuyó a cobardía:</i> [ <i>Examen</i> , vv. 1535-1536] Solo otro caso en Lope
¿ <i>Cómo es posible que viva</i> [ <i>Monja</i> , v. 629]	¿ <i>Cómo es posible que el verle</i> [ <i>Quien</i> , v. 716]

en un <i>pecho</i> mujeril tan varonil <i>osadía</i> [ <i>Monja</i> , vv. 629-630]	que dudo que en mi <i>pecho</i> haya <i>osadía</i> [ <i>Mudarse</i> , v. 1511]
Mas si cuentan las historias, ya modernas, y ya antiguas, tantas <i>matronas</i> jamás de humanas fuerzas vencidas, ¿ <i>qué mucho que</i> las iguale una mujer vizcaína [ <i>Monja</i> , vv. 635-640]	Más graves yerros hicieron diosas, reinas y <i>matronas</i> , cuyas heroicas personas espejo del mundo fueron. ¿ <i>Qué mucho que</i> mis pasiones... [ <i>Industria</i> , vv. 2375-2378]
Pero <i>no he de declararme</i> [ <i>Monja</i> , v. 655]	Pues yo <i>no he de declararme</i> [ <i>No hay mal</i> , v. 1835]
<i>Usar</i> quiero de <i>cautela</i> [ <i>Monja</i> , v. 657]	que es muy claro que no <i>usaras</i> <i>de cautela</i> [ <i>Dueño</i> , vv. 590-591]
¿ <i>De mí os receláis?</i> [ <i>Monja</i> , v. 687]	¿por qué <i>os receláis de mí?</i> [ <i>Industria</i> , v. 151]
<i>tocaros en sangre</i> alguna [ <i>Monja</i> , v. 693]	por lo que <i>en sangre</i> me <i>toca</i> [ <i>Industria</i> , v. 1417]
esta <i>sospecha acredita</i> [ <i>Monja</i> , v. 696]	y tus <i>sospechas</i> vanas y ligeras tan fácil <i>acreditas?</i> [ <i>Mudarse</i> , vv. 1398-1399]
<i>el remedio</i> con <i>secreto</i> . [ <i>Monja</i> , v. 719]	<i>el remedio</i> asegura y el <i>secreto?</i> [ <i>Amistad</i> , v. 1074]
las <i>hazañas de este brazo</i> [ <i>Monja</i> , v. 745]	<i>De ese brazo</i> y esa espada no hay <i>hazaña</i> que no espere. [ <i>Cueva</i> , vv. 1879-1880]
pues <i>con tan loca osadía</i> [ <i>Monja</i> , v. 746]	Hombres, ¿quién sois? ¿Qué queréis, que <i>con tan loca osadía</i> el respeto y cortesía a mi grandeza perdéis? [ <i>Tejedor</i> , vv. 2466-2469] UC
<i>rayos</i> , que <i>espantan</i> el cielo [ <i>Monja</i> , v. 755]	y <i>rayos espantosos</i> [ <i>Cueva</i> , v. 400]
<i>Tente, tente, que me has muerto</i> . [ <i>Monja</i> , v. 757]	¡Hombre, <i>que me has muerto, tente!</i> [ <i>Pechos</i> , v. 1439]

el remedio te <i>aperciba</i> . [ <i>Monja</i> , v. 764]	y remedios que <i>apercibo</i> [ <i>Todo</i> , v. 1396]
¿Es posible que te veo, <i>señor de mi vida</i> ? [ <i>Monja</i> , vv. 779-780]	¡Señor! ¡Señor de mi vida! ¿Es posible que te veo? [ <i>Ganar</i> , vv. 1268-1269] UC
No hay ahora quien lo impida, que... [ <i>Monja</i> , vv. 786-787]	que agora no hay quien lo impida, que... [ <i>Ganar</i> , vv. 1398-1399] UC
Yo me confieso obligado de tu amor. [ <i>Monja</i> , vv. 796-797]	y me confieso obligado del bien... [ <i>Verdad</i> , vv. 223-224]
tras tanta ausencia [ <i>Monja</i> , v. 835]	tras tanta ausencia [ <i>Ganar</i> , v. 179]
cómo fue de mi tormento, y tu agravio [ <i>Monja</i> , vv. 841-842]	y en medio de tormentos y de agravios [ <i>Anticristo</i> , v. 1292]
que de otra suerte jamás [ <i>Monja</i> , v. 857]	que de otra suerte jamás [ <i>Acomodado</i> , v. 1171]
casi despedir la vida [ <i>Monja</i> , v. 870]	despedir la vida [ <i>Tejedor</i> , v. 1550]
este criado, que es <i>mi compañero</i> fiel [ <i>Monja</i> , vv. 874-875]	... con plaza de criado será <i>mi compañero</i> [ <i>Semejante</i> , vv. 343-344]
	Por esto siempre le he dado la puerta franca en mi pecho; que sus méritos lo han hecho <i>compañero de criado</i> . [ <i>Semejante</i> , vv. 1231-1234]
en los bienes, y los daños [ <i>Monja</i> , v. 876]	haciéndome sin segundo, ya en el bien y ya en el daño [ <i>Favores</i> , vv. 2408-2409] UC
A cumplir lo concertado [ <i>Monja</i> , v. 907]	Mejor será que, <i>cumpliendo</i> lo concertado [ <i>Crueldad</i> , vv. 567-568]

---

mortal <i>naufragio</i> amenazan [ <i>Monja</i> , v. 957]	amenazan su <i>náufraga</i> ruina? [ <i>Prueba</i> , v. 1286]
<i>encontrados pareceres</i> me <i>animan</i> , y me <i>refrenan</i> [ <i>Monja</i> , vv. 959-960]	<i>Encontrados pareceres</i> han dado a mis pensamientos, <i>esperanza</i> en los tormentos, y <i>temor</i> en los placeres. [ <i>Mudarse</i> , vv. 961-964]
	y acabará esta porfía de <i>encontrados pareceres</i> . [ <i>Paredes</i> , vv. 2016-2017] UC
<i>menos resuelta</i> [ <i>Monja</i> , v. 962]	<i>menos resuelta</i> [ <i>Industria</i> , v. 1925] UC
<i>Si me doy por entendida</i> [ <i>Monja</i> , v. 963]	<i>si me doy por entendido</i> [ <i>Amistad</i> , v. 1892]
	<i>si me doy por entendido</i> [ <i>Ganar</i> , v. 504] UC
<i>Si resisto, si doy voces</i> [ <i>Monja</i> , v. 971]	¡Que, vive Dios, de cortarte, para que en todo lo seas, <i>si resistes o das voces</i> , con esta daga la lengua! [ <i>Manganilla</i> , vv. 97-100] UC
como <i>su agravio, mi muerte</i> [ <i>Monja</i> , v. 973]	si no <i>su agravio, mi muerte</i> . [ <i>Empeños</i> , v. 1539]
<i>Por menor daño tuvieron</i> [ <i>Monja</i> , v. 987]	<i>teniendo</i> el dalle <i>esperanza</i> y excusar con un engaño su efeto, <i>por menor daño</i> [ <i>Pechos</i> , vv. 737-39]
<i>dar color</i> <i>de virtud a mi flaqueza</i> [ <i>Monja</i> , vv. 995-996]	y todo cuanto os ha dicho, ha sido por <i>dar color</i> <i>de cautela al desatino</i> [ <i>Amistad</i> , vv. 2344-2345]
	y pretende <i>dar color</i> <i>de castigo a sus errores</i> . [ <i>Paredes</i> , vv. 1816-1817]

---



y la confianza de este <i>secreto</i> te <i>niega</i> [ <i>Monja</i> , vv. 1099-1100]	¿Qué <i>secreto</i> os <i>he negado</i> [ <i>Amistad</i> , v. 1669]
<i>Prevencción</i> es de tu <i>amor</i> [ <i>Monja</i> , v. 1105]	vea en mi <i>prevencción</i> mi <i>amor</i> [ <i>Paredes</i> , vv. 402-403]
No <i>podré</i> <i>significar</i> el deseo [ <i>Monja</i> , vv. 1127-1128]	¡Oh! ¡Quién con términos claros <i>podiera significaros</i> lo que siente el alma mía! [ <i>Desdichado</i> , vv. 1570-1572]
<i>fiad</i> , don Diego, <i>de mi amistad</i> [ <i>Monja</i> , vv. 1130-1131]	si <i>fiáis de mi amistad</i> [ <i>No hay mal</i> , v. 2398]
contra el <i>orden de la suerte</i> [ <i>Monja</i> , v. 1164]	<i>orden de</i> mi <i>suerte</i> ha sido [ <i>Dueño</i> , v. 2416]
hay <i>ocasión</i> de <i>cobrar</i> , en las albricias que deis por <i>cobraros la opinión</i> que <i>perdisteis</i> en <i>perderlos</i> . [ <i>Monja</i> , vv. 1175-1178]	mirad si es ésta <i>ocasión</i> para <i>cobrar</i> mi <i>opinión</i> [ <i>Semejante</i> , vv. 2788-2789]  <i>perdile</i> , y <i>perdí</i> con él <i>la opinión...</i> [ <i>Crueldad</i> , vv. 2474-2475]
<i>la gloria</i> <i>mayor que el amor alcanza</i> [ <i>Monja</i> , vv. 1196-1197]	Y en ella <i>la gloria</i> <i>mayor que el amor alcanza</i> . [ <i>Culpa</i> , vv. 2558-2559]  que la posesión, pensad que no es <i>la gloria mayor</i> ; <i>que el amor conquista</i> amor [ <i>Mudarse</i> , vv. 1029-1031]  ... y temores tales <i>la mayor gloria</i> me quitan, que el dios de <i>amor</i> puede darme. [ <i>Dueño</i> , vv. 808-809] UC

Mas ni pude <i>prevenir el daño</i> [ <i>Monja</i> , vv. 1208-1209]	Y por <i>prevenir el daño</i> [ <i>Paredes</i> , v. 636]
Si el <i>dudar es especie de negar</i> : [ <i>Monja</i> , vv. 1214-1215]	porque <i>dudar</i> la respuesta <i>es especie de negar</i> [ <i>Semejante</i> , vv. 853-854]
<i>es confiar</i> de mí el secreto, <i>obligarme</i> [ <i>Monja</i> , vv. 1223-1224]	Tu <i>confianza</i> a mucho más <i>me obliga</i> [ <i>Ganar</i> , v. 1851]
	cuánta <i>obligación</i> te pone quien tanto de ti <i>confía</i> [ <i>Todo</i> , vv. 1475-1476]
y de ello os doy <i>la palabra</i> [ <i>Monja</i> , vv. 1225-1226]	<i>De ello os doy</i> <i>la palabra</i> [ <i>No hay mal</i> , vv. 197-198]
que <i>debajo de secreto</i> [ <i>Monja</i> , v. 1243]	y <i>debajo de secreto</i> [ <i>Empeños</i> , v. 442] UC
<i>Y así pues de vos me fio</i> [ <i>Monja</i> , v. 1249]	<i>Y así, pues de vos me fio</i> [ <i>No hay mal</i> , v. 319]
<i>Pluguiera a Dios que pudiera</i> [ <i>Monja</i> , v. 1277]	<i>Pluguiera a Dios que pudiera</i> [ <i>Examen</i> , v. 743]
que <i>en tan poco me tengáis</i> [ <i>Monja</i> , v. 1282]	¿Y <i>en tan poco me estimáis</i> [ <i>Pechos</i> , v. 133] UC
alcancé sólo <i>el intento</i> , pero vos <i>la ejecución</i> . [ <i>Monja</i> , vv. 1295-1296]	que os ha ofendido <i>el intento</i> , cuando no <i>la ejecución</i> . [ <i>Semejante</i> , vv. 773-774]
Sí, mas <i>de eso mismo arguyo</i> [ <i>Monja</i> , v. 1305]	Antes <i>deso mismo arguyo</i> mi justicia... [ <i>Crueldad</i> , vv. 615-616]
<i>habéis reparado en eso</i> [ <i>Monja</i> , v. 1316]	<i>habéis reparado en eso</i> [ <i>Acomodado</i> , v. 906]

---

*Secreto*  
que de vuestro *valor fio*  
[*Monja*, vv. 1329-1330]

De Agüero no hay que *fiar*  
los *secretos* de mi honor,  
que tiene poco *valor*  
para saberlos callar.  
[*Industria*, vv. 641-644]

del que no tiene *valor*  
para *fialle* un *secreto*  
[*Pechos*, vv. 531-532]

---

*Como quien soy lo prometo.*  
[*Monja*, v. 1332]

Si el secreto  
mi provecho no mirara,  
el mandallo vos bastara.  
*Como quien soy lo prometo*  
[*Crueldad*, vv. 1948-1950]

— Si he de hacerlo, habéis de dar  
la palabra del secreto.  
— *Como quien soy lo prometo.*  
[*Examen*, vv. 1035-1036]

Yo *te prometo*,  
*como quien soy*, el secreto.  
[*Ganar*, vv. 168-169]

---

¿cómo puede  
ser hijo del *frágil* pecho  
*de una mujeril flaqueza?*  
[*Monja*, vv. 1340-1342]

vuestra fuerza es limitada,  
pues no se extiende a vencer  
la *frágil* naturaleza  
*de una femenil flaqueza*  
[*Anticristo*, vv. 1930-1933] UC

---

*de tales transformaciones*  
[*Monja*, v. 1355]

que es el dinero el Ovidio  
*de tales transformaciones:*  
[*Favores*, vv. 331-332] UC

---

*el engaño, o la verdad.*

[*Monja*, v. 1360]

habla ya, Eliazar, publica

*el engaño o la verdad.*

[*Anticristo*, vv. 2525-2526]

hasta que de sus promesas

*el engaño o la verdad*

me descubra la experiencia

[*Prueba*, vv. 928-930] UC

*a fuerza*

*de peticiones*

[*Monja*, vv. 1428-1429]

*a fuerza de peticiones*

[*Amistad*, v. 1168]

*partí*

*a la ciudad a quien besa*

*el Betis los altos muros*

[*Monja*, vv. 1439-1441]

*y parto a la ciudad a quien da espejo*

*el Betis de cristal*

[*Culpa*, vv. 446-47]

También con «altos muros» se refiere Alarcón a Sevilla

[*Ganar*, v. 535]

*Tres años ha que este caso...*

[*Monja*, v. 1495]

*Tres años ha que me obliga.*

[*Culpa*, v. 125]

y lo habéis de hacer *por fuerza*

cuando no queráis *de grado*

[*Monja*, vv. 1504-1505]

bien de *fuerza* o bien *de grado*

[*Pechos*, v. 1867]

habéis quedado del honor de doña Ana *satisfecho*,

y de vuestra sospecha asegurado.

— Vuestro *secreto* morirá en mi pecho,

y de vuestra *amistad* voy *confiado*,

que no *obligue* a doña Ana con mi afrenta.

[*Monja*, vv. 1536-1541]

— ...cuyo precepto

me obliga a guardar *secreto*.

— No importa saber quién es,

pues con eso voy de vos

*satisfecho* y *obligado*.

— Vivir podéis *confiado*

*de mi amistad*.

[*Empeños*, vv. 311-314]

Su honor, y el vuestro, *quedan por mi*

*cuenta*.

[*Monja*, v. 1542]

*Eso queda por mi cuenta.*

[*Verdad*, v. 806]

la *ocasión* me *dispone*

[*Monja*, v. 1545]

por ver si alguna *ocasión*

la soledad *me dispone*

[*Pechos*, vv. 2646-47]

¡Ah, vil traidor! [ <i>Monja</i> , v. 1547]	«Ah, vil traidor» es expresión que <i>TESO</i> registra únicamente dos veces en Lope y tres en Alarcón.
Cualquiera <i>gallina miente</i> si lo <i>dice</i> . [ <i>Monja</i> , vv. 1551-1552]	<i>Mienten</i> todos los <i>gallinas</i> , los bellacos, y bellacas que osaren <i>decir</i> que el vino debe dar tributo al agua. [ <i>Semejante</i> , vv. 129-132] UC
<i>engánate el diablo</i> [ <i>Monja</i> , v. 1557]	<i>el diablo me ha engañado</i> . [ <i>Todo</i> , v. 2468]
¿Es posible, que <i>de plano</i> <i>confesase</i> ? [ <i>Monja</i> , vv. 1563-1564]	<i>de plano he de confesar</i> [ <i>Empeños</i> , v. 155]
Si él <i>negara</i> , no muriera, por más <i>indicios</i> que hubiera. [ <i>Monja</i> , vv. 1568-1569]	mas <i>negaré</i> , pues de mí no tiene ciertos <i>indicios</i> [ <i>Dueño</i> , vv. 460-461] UC
<i>le mueva a justa piedad</i> [ <i>Monja</i> , v. 1611]	y el ser de su patria misma <i>a justa piedad le mueve</i> [ <i>Ganar</i> , vv. 1358-1359]
<i>Caprichoso disparate</i> . [ <i>Monja</i> , v. 1643]	— ¡Extraña imaginación! — ¡Paradójico <i>dislate</i> ! — ¡ <i>Caprichoso</i> desatino! [ <i>Examen</i> , vv. 237-239]
<i>Proseguid la relación</i> [ <i>Monja</i> , v. 1687]	<i>Prosigue tu relación</i> [ <i>Manganilla</i> , v. 2622]
que le <i>refirió mi boca</i> . [ <i>Monja</i> , v. 1692]	el <i>referillas mi boca</i> [ <i>Examen</i> , v. 1132]
el <i>viento</i> oprimido de <i>las ondas</i> [ <i>Monja</i> , vv. 1711-1712]	que con <i>las ondas</i> azotó los <i>vientos</i> [ <i>Industria</i> , v. 2072]
<i>secular y religiosa</i> [ <i>Monja</i> , v. 1734]	del <i>secular</i> al <i>religioso</i> estado [ <i>Examen</i> , v. 2304] UC
<i>en lo mismo se conforman</i> . [ <i>Monja</i> , v. 1736]	Todos juntos <i>en lo mismo se conforman</i> . [ <i>Tejedor</i> , vv. 847-848] UC

<p><i>no solo no</i> la castiga, <i>mas antes</i> la galardona [<i>Monja</i>, vv. 1753-1754]</p>	<p><i>No solo no...</i> <i>mas antes...</i> Esta construcción solo se localiza dos veces en <i>TESO</i>, ambas en Alarcón: <i>Cueva</i> [vv. 1126-1127] y <i>Favores</i> [vv. 1675-1676]</p>
<p>Partiose luego de Cádiz para esta corte, que <i>goza</i> del <i>sol</i> de la casa de Austria los <i>rayos</i>, y la corona. [<i>Monja</i>, vv. 1757-1760]</p>	<p>verme tan cerca del <i>Sol</i>: <i>gozar</i> de los <i>rayos</i> bellos de su favor y privanza [<i>Ganar</i>, vv. 2600-2602]</p>
<p><i>infame suplicio</i> [<i>Monja</i>, v. 1770]</p>	<p>espere un <i>suplicio infame</i> [<i>Crueldad</i>, v. 2634] UC</p>
<p>que firme <i>mi pecho adora</i> [<i>Monja</i>, v. 1772]</p>	<p>que tierno <i>mi pecho adora</i> [<i>Anticristo</i>, v. 1648]</p>
<p>deshace, y borra las sospechas, que amenazan murmuración a mis bodas, sin reparar en deseos no ejecutados, que pocas <i>llegan al tálamo honradas</i>, si los intentos deshonoran. [<i>Monja</i>, vv. 1780-1786]</p>	<p>porque si de los ojos y los labios los favores, don Juan, fuesen agravios, ¿de cuál mujer en esto no ha delinquido el pecho más honesto? O, ¿cuál varón <i>al tálamo llegara</i> <i>honrado</i>, si esto la opinión manchara? [<i>Empeños</i>, vv. 1456-1461] UC</p>
<p><i>los cielos</i> <i>nuestros intentos conforman</i>. [<i>Monja</i>, vv. 1801-1802]</p>	<p>Pues si quiso <i>conformar</i> <i>el cielo nuestros intentos</i> [<i>Desdichado</i>, vv. 1721-1722] UC</p>
<p><i>ser notoria</i> <i>al mundo</i> mi valentía. [<i>Monja</i>, vv. 1820-1821]</p>	<p><i>notorio al mundo será</i> [<i>Examen</i>, v. 2587]</p>
<p>y a <i>engañaros me disponga</i>. [<i>Monja</i>, vv. 1830]</p>	<p>en vano <i>engañar dispones</i> [<i>Verdad</i>, v. 1098] UC</p>

Dijo, y <i>quedó</i> como suele el sinventura a quien tocan <i>de Júpiter vengativo</i> las <i>armas abrasadoras</i> ; <i>como aquel que en peña dura</i> en un punto se <i>transforma</i> , si el rostro fatal le enseña <i>la Gorgona</i> encantadora. [ <i>Monja</i> , vv. 1835-1842]	Como al que el <i>rayo</i> tocó <i>de Júpiter vengativo</i> , por gran tiempo muerto, vivo en un instante <i>quedó</i> ; <i>como aquel que</i> la cabeza de <i>la Gorgona</i> miraba, por un <i>peñasco</i> <i>trocaba</i> la humana naturaleza; [ <i>Paredes</i> , vv. 233-240] UC
<i>Fuerzas todas</i> [ <i>Monja</i> , v. 1890]	Sintagma registrado tres veces, de las que dos son de Alarcón y una de Lope
que <i>tan constante</i> <i>porfia</i> [ <i>Monja</i> , v. 1895]	<i>tan constante</i> en <i>porfiar</i> [ <i>Todo</i> , v. 98]
la <i>causa más poderosa</i> . [ <i>Monja</i> , v. 1906]	¿ <i>Qué causa más poderosa</i> [ <i>Dueño</i> , v. 1845]
en <i>negocios del honor</i> . [ <i>Monja</i> , v. 1910]	<i>negocios del honor</i> [ <i>Mudarse</i> , v. 903]
<i>no he de dejar</i> <i>piedra alguna por mover</i> . [ <i>Monja</i> , vv. 1913-1914]	y <i>no dejéis</i> , hasta hallarlo <i>piedra alguna por mover</i> . [ <i>Ganar</i> , vv. 311-313] UC
<i>Aseguráis</i> <i>mis esperanzas</i> . [ <i>Monja</i> , vv. 1915-1916]	<i>aseguran mi esperanza</i> [ <i>Examen</i> , v. 48]
	la <i>esperanza me asegura</i> [ <i>Pechos</i> , v. 79]
que la sota, ¿ <i>en qué pecó</i> ? [ <i>Monja</i> , v. 1926]	Mi criado, ¿ <i>en qué pecó</i> , Si Inés en querelle dio? — ... Dime: ¿ <i>en qué pecó</i> don Juan para que le ofenda yo? [ <i>Semejante</i> , vv. 1549-53] Solo tres casos en <i>TESO</i> : uno en Tirso y dos en Alarcón

Ya *he perdido*, ¿qué *he de hacer*,  
puédolo yo remediar?

[*Monja*, vv. 1927-1928]

...*he perdido*.

¿Qué *he de hacer*?

[*No hay mal*, v. 2734]

¿Qué *he de hacer*, si ya no puedo restaurar lo  
que *he perdido*

[*Acomodado*, vv. 2815-16]

y de la casa  
en que vives informado

será fácil *informaros*  
de la casa en que he servido

[*Examen*, vv. 1699-1700]

¿no me dirás hasta cuándo  
a doña Ana y a don Diego  
has de hacer tan graves daños?

GUZMÁN. Yo me entiendo.

MACHÍN. ¿Qué fin llevas?

GUZMÁN. Yo me entiendo.

MACHÍN. *Algún gran caso*

sin duda alguna previenes,  
*pues de mí lo encubres* tanto,  
que siempre fui del archivo  
de *tu pecho secretario*.

[*Monja*, vv. 1937-1938]

¿También a mí me la pegas?

¿Al *secretario del alma*?

[*Verdad*, vv. 2780-2781]

RAMIRO. Eso no has de preguntar,  
que es secreta la ocasión.

CUARESMA. ¿Secreta?

RAMIRO. Cuaresma, sí.

CUARESMA. ¿Y no la puedo saber?

RAMIRO. No.

CUARESMA. ¿Qué *tal debe de ser*,  
*pues que la encubres de mí!*

[*Pechos*, vv. 375-380]

*lugar infausto*

[*Monja*, v. 2040]

*lugar menos infausto*

[*Manganilla*, v. 1256] UC

*Esto en efecto ha de ser*

[*Monja*, v. 2087]

*Esto, en efeto, ha de ser.*

[*Amistad*, v. 325] UC

Acabose, vizcaínos,  
testarudos sois entrambos,  
ved por cuál *ha de quebrar*.

que la sogá *ha de quebrar*  
al fin por *lo más delgado*.

[*Crueldad*, vv. 2457-2458]

Mas tú que estás rehusando  
parecer mujer, y en nada  
podrás parecerlo tanto  
como en decir tijeretas,  
has de ser *lo más delgado*.

[*Monja*, vv. 2093-2100]

pues la sogá *ha de quebrar*  
siempre por *lo más delgado*

[*Industria*, vv. 793-94]

<i>Deténganse, caballeros.</i> [ <i>Monja</i> , v. 2129]	¡ <i>Deténganse, caballeros</i> [ <i>Verdad</i> , v. 1820]
SEBASTIÁN. <i>Aguardad.</i> GUZMÁN. ¿ <i>Qué he de aguardar?</i> [ <i>Monja</i> , v. 2133]	DOÑA ALDONZA. <i>Aguardad.</i> ROMÁN. ¿ <i>Qué he de aguardar</i> [ <i>Quien</i> , v. 1837]
porque <i>a ampararle se inclina</i> [ <i>Monja</i> , v. 2146]	<i>inclinado a ampararte</i> [ <i>Tejedor</i> , v. 1470] UC
<i>cielos, ¿para quién guardáis</i> <i>los rayos de vuestra furia?</i> [ <i>Monja</i> , vv. 2153-2154]	¡ <i>Cielo santo!</i> , ¿ <i>para quién</i> <i>guardáis los rayos?</i> [ <i>Tejedor</i> , vv. 2286-2287]
	¿ <i>Cómo ardientes Mongibelos,</i> <i>cielos, no multiplicáis?</i> ¿ <i>A qué delitos guardáis</i> <i>de los rayos vengadores</i> <i>las iras, si los traidores</i> <i>amigos no fulmináis?</i> [ <i>Empeños</i> , vv. 1085-1090]
<i>con más clara información</i> [ <i>Monja</i> , v. 2158]	<i>con tan clara información</i> [ <i>Crueldad</i> , v. 1114]
	<i>con tan clara información</i> [ <i>Examen</i> , v. 1769]
<i>has trazado esta invención</i> [ <i>Monja</i> , v. 2193]	Mas dime: ¿ <i>qué te ha obligado</i> <i>a trazar esta invención...</i> [ <i>Paredes</i> , vv. 125-126]
<i>negando verdad tan clara</i> [ <i>Monja</i> , v. 2197]	Pudo, señor don Juan, ser oprimida ... <i>verdad tan clara</i> [ <i>Verdad</i> , vv. 3030-3032]
y porque de esa <i>sospecha</i> <i>quedes, mi bien, satisfecha</i> [ <i>Monja</i> , vv. 2200-2201]	Con eso se aseguró la <i>sospecha</i> de mi pecho, y he <i>quedado satisfecho.</i> [ <i>Verdad</i> , vv. 1804-1806]

<i>obligarla a declarar</i> [ <i>Monja</i> , v. 2213]	<i>obligarme a declarar</i> [ <i>Crueldad</i> , v. 2180]
	<i>obligarme a declarar?</i> [ <i>Manganilla</i> , v. 1885]
	<i>obligarte a declarar.</i> [ <i>Semejante</i> , v. 1382]
<i>con tal tercero</i> [ <i>Monja</i> , v. 2214]	<i>con tal tercero</i> [ <i>Pechos</i> , v. 1060] UC
Y pues quedas <i>satisfecha</i> con esto de mi <i>intención</i> , [ <i>Monja</i> , vv. 2241-2242]	<i>De tu amor y tu intención</i> , Jimena, estoy <i>satisfecho</i> [ <i>Pechos</i> , vv. 1204-1205]
<i>atento a mi pretensión</i> [ <i>Monja</i> , v. 2288]	quien solo <i>atento</i> va a sus <i>pretensiones</i> [ <i>Prueba</i> , v. 1836] UC
que <i>rabian</i> ya por <i>saber</i> [ <i>Monja</i> , v. 2296]	y <i>rabio</i> por <i>saber</i> qué signifique [ <i>Examen</i> , v. 1988] UC
<i>que es muy fácil de alcanzar.</i> [ <i>Monja</i> , v. 2302]	<i>que es muy fácil de mudar.</i> [ <i>Culpa</i> , v. 1343]
<i>quedo pagada y contenta.</i> [ <i>Monja</i> , v. 2306]	al fin <i>quedaré contento</i> , ya que no <i>quede pagado</i> [ <i>Paredes</i> , vv. 2147-2148]
<i>Bueno estoy</i> <i>para serviros.</i> [ <i>Monja</i> , vv. 2319-2320]	<i>Buena estoy para serviros</i> [ <i>Mudarse</i> , v. 192]
una <i>acción tan inhumana</i> [ <i>Monja</i> , v. 2330]	vos mismo: no me obliguéis a <i>tan inhumana acción.</i> [ <i>Crueldad</i> , vv. 2662-2663] UC
que aunque tu <i>mal me lastima</i> [ <i>Monja</i> , v. 2352]	<i>mal que me lastima</i> Tres casos en Alarcón, uno en Lope y en Calderón
<i>Ya se cumplió mi deseo.</i> [ <i>Monja</i> , v. 2366]	<i>Ya se cumplió mi deseo:</i> [ <i>Desdichado</i> , v. 2589] Otro caso en Tirso y otro en Lope

---

<i>ardiendo en cólera</i> [ <i>Monja</i> , vv. 2368-2369]	<i>Ardiendo en cólera y celos</i> [ <i>Examen</i> , v. 2166] UC
<i>impediros el efecto</i> [ <i>Monja</i> , v. 2396]	para <i>impedir el efecto</i> [ <i>No hay mal</i> , v. 2581]  supo <i>el efeto impedir</i> [ <i>Semejante</i> , v. 1660]
<i>marcial acero</i> [ <i>Monja</i> , v. 2402]	<i>marciales aceros</i> [ <i>Dueño</i> , v. 1274] UC
<i>¿No lo dije yo?</i> <i>¡Ay de mí!</i> [ <i>Monja</i> , vv. 2411-2412]	<i>¿No lo dije yo?</i> <i>¡Ay de mí!</i> [ <i>Quien</i> , v. 905]
por <i>dar a tu honor remedio</i> [ <i>Monja</i> , v. 2466]	que <i>dar remedio a tu honor</i> [ <i>Favores</i> , v. 2954]
<i>haga mi agradecimiento lo que no hiciera la muerte</i> [ <i>Monja</i> , v. 2491]	que ha de <i>hacer</i> en mí valor <i>lo que no hiciera la muerte.</i> [ <i>Empeños</i> , v. 767-768]
y que <i>a merced vuestra vivo</i> [ <i>Monja</i> , vv. 2495-2496]	Cuando <i>a merced vuestra vivo</i> [ <i>Favores</i> , v. 728] UC

---

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- BACON, George W. [1912]: «The Life and Dramatic Works of Doctor Juan Pérez de Montalbán», *Revue Hispanique*, 26, pp. 1-474.
- BURROWS, John [2002]: «Delta: A Measure of Stylistic Difference and a Guide to Likely Authorship», *Literary and Linguistic Computing*, 17 (3), pp. 267-87.
- CASTILLO SOLÓRZANO, Alonso de [1637]: *Aventuras del bachiller Trapaza*, Zaragoza, Pedro Vergés.
- CUÉLLAR GONZÁLEZ, Álvaro [en prensa]: «Stylometry and Spanish Golden Age Theatre: A Test of Ninety-Nine Plays with Unquestionable Authorship», *Digital Stylistics in Romance Studies and Beyond*, University of Würzburg, Febrero de 2019, Heidelberg, Heidelberg University Press.
- CUÉLLAR GONZÁLEZ, Álvaro y Germán VEGA GARCÍA-LUENGOS [2017]: *ETSO: Estilometría aplicada al teatro del Siglo de Oro*. <<http://etso.es>>.
- DIXON, Victor [1961]: «Juan Pérez de Montalbán's "Segundo tomo de las comedias"», *Hispanic Review*, 29/2, pp. 91-109.
- DIXON, Victor [1972]: «M. Grazia Profeti, "Montalbán: un commediografo dell'età di Lope» (Book Review), *Bulletin of Hispanic Studies*, 49(2), pp. 186-187.
- EDER, M., RYBICKI, J. y M. KESTEMONT [2016]: «Stylometry with R: a package for computational text analysis», *R Journal* 8(1), pp. 107-121. <<https://journal.r-project.org/archive/2016/RJ-2016-007/index.html>>.
- FERRER VALLS, Teresa (coord.) [2008]: *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español*. DICAT, Kassel, Edition Reichenberger.
- (coord.): *Base de datos de comedias mencionadas en la documentación teatral (1540-1700)*. CATCOM. <<http://catcom.uv.es>>.
- (coord.): *Bases de datos integradas del teatro clásico español*. ASODAT. <<http://asodat.uv.es/>>.
- FITZMAURICE-KELLY, James [1909]: *The Nun Ensign*, Boston, Estes.
- GARCÍA-REIDY, Alejandro [2019]: «Deconstructing the Authorship of *Siempre ayuda la verdad*: A Play by Lope de Vega?», *Neophilologus*, Springer Netherlands, pp. 1-18.
- GÓNGORA, Luis de [2019]: *Sonetos*, ed. Juan Matas Caballero, Madrid, Cátedra.
- KINCAID, William A. [1928]: «Life and Works of Luis de Belmonte Bermúdez (1587?-1650?)», *Revue Hispanique*, 74/165, pp. 1-260.
- LLORDÉN, Andrés [1975]: «Compañías de comedias en Málaga (1572-1800)», *Gibralfaro*, 27, pp. 169-200.

- MORLEY, S. Griswold [1918]: «Studies in Spanish dramatic versification of the Siglo de Oro. Alarcón and Moreto», *University of California Publications in Modern Philology*, 7(3), pp. 131-173.
- MORLEY, S. Griswold y Courtney BRUERTON [1968]: *Cronología de las comedias de Lope de Vega. Con un examen de las atribuciones dudosas, basado todo ello en un estudio de versificación estrófica*, Madrid, Gredos.
- PARKER, Jack Horace [1952]: «The Chronology of the Plays of Juan Pérez de Montalbán», *PMLA*, Modern Language Association, 67(2), pp. 186-210.
- PÉREZ DE MONTALBÁN, Juan [1998]: *La monja alférez*, ed. Ricardo Castells y Vern Williamsen (Edición digital), *The Association for Hispanic Classical Theater*. <<http://www.comedias.org/montalba/monjal.html>>.
- [2007]: *La monja alférez*, ed. Luzmila Camacho Platero, Newark, Delaware, Juan de la Cuesta.
- [2016]: *Gravedad en Villaverde*, ed. David Arbisú, en *Obras de Juan Pérez de Montalbán*, dir. Claudia Demattè, Kassel, Edition Reichenberger, t. 3-1, pp. 99-200.
- PROFETI, Maria Grazia [1970]: *Montalbán: un commediografo dell'età di Lope*, Pisa, Università di Pisa.
- [1976]: *Per una bibliografia di Juan Pérez de Montalbán*, Verona, Univ. degli Studi di Padova.
- [1982]: *Per una bibliografia di Juan Pérez de Montalbán. Addenda et corrigenda*, Verona, Univ. degli Studi di Padova.
- [1988]: *La Collezione «Diferentes Autores»*, Kassel, Ed. Reichenberger.
- QUEVEDO, Francisco de [1981]: *Poesía original completa*, ed. José Manuel Blecuá, Barcelona, Editorial Planeta.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Corpus diacrónico del español. CORDE*. <<http://www.rae.es>>.
- RODRÍGUEZ ORTEGA, Davinia [2018]: «Catalina de Erauso: Peripecias de una Monja en la Guerra del Arauco», *Studia Neophilologica*, Routledge, 90(1), pp. 111-125.
- RUBIO SAN ROMÁN, Alejandro [1988]: «Aproximación a la bibliografía dramática de Luis de Belmonte Bermúdez», *Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica*, 9, pp. 101-163.
- RUIZ DE ALARCÓN, Juan [1977, 1979, 1982]: *Obras completas*, ed. Agustín Millares Carlo, México, Fondo de Cultura Económica, 3 vols.
- SÁNCHEZ ESCRIBANO, Federico y Alberto PORQUERAS MAYO [1972]: *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*. Segunda edición muy ampliada, Madrid, Gredos.

- SANDOVAL SÁNCHEZ, Alberto [1984]: *Estructura e ideología en las comedias de Juan Ruiz de Alarcón (Hacia la determinación de una cronología)*, Minnesota.
- SIMÓN PALMER, Carmen (coord.) [1998]: *Teatro Español del Siglo de Oro. TESO*, Madrid, Chadwyck-Healey España.
- VALDÉS GÁZQUEZ, Ramón y Germán VEGA GARCÍA-LUENGOS [2019]: *Lope y el teatro del Siglo de Oro. Catálogo-web de la exposición celebrada en la Biblioteca Nacional de España entre el 28 de noviembre de 2018 y el 17 de marzo de 2019. Acción Cultural Española y Biblioteca Nacional de España*, Madrid. <<https://lopeyelteatro.bne.es/>>.
- VEGA, Lope de [1916-1930]: *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española (Nueva edición). Obras dramáticas*, Madrid, 13 vol.
- [1967]: *El sufrimiento premiado*, ed. Victor Dixon, Londres, Tamesis Books.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán [1999]: «No hay mal que por bien no venga. Un Alarcón final y pletórico», *Cuadernos de Teatro Clásico. Doce comedias buscan un tablado*, ed. Felipe Pedraza Jiménez, 11, pp. 103-125.
- [2002a]: *Una comedia desconocida de Juan Ruiz de Alarcón*, El Acomodado don Domingo de Don Blas. Segunda parte, México D. F. / Kassel, Universidad Autónoma Metropolitana / Edition Reichenberger.
- [2002b]: «El Calderón apócrifo», en I. Arellano (ed.), *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños. Actas del Congreso Internacional, IV Centenario del nacimiento de Calderón, Universidad de Navarra, septiembre, 2000*, Kassel, Edition Reichenberger, pp. 887-904.
- [2007], «Sobre la autoría de *El privilegio de las mujeres*», en Álvaro Alonso y José Ignacio Díez (ed.), «*Non omnis moriar*». *Estudios en memoria de Jesús Sepúlveda*, Málaga, Universidad de Málaga (*Analecta Malacitana*, Anejo 65), pp. 317-336.



## LA COMPLEJIDAD ESTILÍSTICA DE *LA VERDAD SOSPECHOSA*

**José Montero Reguera**

---

UNIVERSIDAD DE VIGO

Orcid: 0000-0001-7059-4340

[http://doi.org/10.18239/cor\\_45.2021.06](http://doi.org/10.18239/cor_45.2021.06)

*Para Germán Vega García-Luengos*

Los materiales y reflexiones que ofrezco aquí, consecuentes con los expuestos en mi reciente edición de la comedia alarconiana [Montero Reguera, 2019], tienen una larga gestación en la que confluyen el proceso de ese trabajo que me ha ocupado los últimos años y la celebración de una mesa redonda habida en el teatro Pavón de Madrid, coordinada por German Vega García-Luengos, al calor de las representaciones de la versión de *La verdad sospechosa* que llevó a las tablas la Compañía Nacional de Teatro Clásico, bajo la dirección de Helena Pimenta, en la temporada de 2013. Entre las muchas intervenciones de aquella larga sesión recuerdo la del propio coordinador que puso el énfasis, entre otros aspectos, en la cuestión formal de la obra teatral para destacar la complejidad de varios pasajes:

Lo importante es el sentido. Pero esto no quiere decir que sea un discurso sencillo y es lo que se ha dicho frente a Lope, pero sobre todo frente a Calderón:

que el estilo de Ruiz de Alarcón es sencillo. Y gracias a las reflexiones de García May –y de Helena Pimenta y Joaquín Notario, en conversaciones particulares sobre la cuestión– he descubierto la complejidad sintáctica de Ruiz de Alarcón, que yo no me había parado a considerar que era tanta. Lo largas y sinuosas que son sus frases. Una complejidad que yo creo que marca la racionalidad de este hombre, ese deseo de explicar, de no dejar resquicios en su razonamiento (Vega García-Luengos *et alii* [2014: 54]).

La complejidad sintáctica es notable en numerosos casos; a ella ha de sumarse, como de seguido quiero mostrar, una llamativa complejidad semántica.

#### PLANTEAMIENTO GENERAL Y MÍNIMA APROXIMACIÓN BIBLIOGRÁFICA

Sencilla e inteligible en apariencia, desprovista casi por completo de las sonoridades gongoristas que en torno a 1620 comenzaban a incorporarse a la *Comedia nueva*, *La verdad sospechosa* constituye un texto muy rico desde el punto de vista estilístico, construcción de la frase y recursos expresivos que permiten insinuar un camino de aquella no ajeno a la polémica en torno a Góngora.

Parecen reproducirse en la comedia los rasgos con los que habitualmente se ha caracterizado el estilo alarconiano: frialdad, prosaísmo, aticismo, perfección en la construcción del diálogo en sus más diversas variedades, entre ellas la del discreto amoroso; sobriedad, equilibrio, ausencia de lirismo, agilidad. Una buena síntesis de esta tradicional manera de describirlo se halla en Arellano [1995: 384]:

[...] la mayor parte de los discursos verbales de sus obras pertenecen, en casi todos los personajes y situaciones, indefectiblemente al registro del lenguaje discreto, un registro bien definido en la época, distinguible del culterano o cultista, del de la lírica tradicional o del elevado lenguaje de la épica [...] Este lenguaje, satirizado en otros textos auriseculares, como las décimas de Quevedo «Búrlase de todo estilo afectado», que comienzan «Con tres estilos alanos», resulta prácticamente el único que utilizan los personajes de Alarcón: despojado de imágenes, metáforas brillantes y sonoridades gongorinas, y falto también de ingredientes líricos, se adapta a la moderación temática del poeta, pero sin duda resulta poco variado y excesivamente limitado.

En efecto, no es posible encontrar en esta comedia las ricas y complicadas metáforas calderonianas en el estilo de las de Góngora, o los deliciosos intermedios líricos de Lope de Vega; no es menos cierto, también, que en ella se puede encontrar una

combinación muy hábil de registros lingüísticos que muestra la maestría del dramaturgo para caracterizar a los personajes o para el desarrollo de una determinada acción. Por este camino, se hallarán metáforas habituales en la época («Señoras del Tusón», «Coche» – «arco de amor» – «flechas»; vv. 330, 427, 763, 2974), pero otras ya más complicadas con alusiones mitológicas (vv. 439, 581-2, 744, 745, 903, 1343, 1546), algunas de alargada huella; remedos de lenguaje petrarquista (vv. 690-6, 740) y expresiones de germanía (v. 856) o procedentes del juego (vv. 1199, 1860); léxico de esgrima y de las armas de fuego (vv. 1635 y ss., 2736 y ss.); refranes y frases hechas (vv. 432, 1020, 2111, 2526); descripciones costumbristas (vv. 293 y ss., y 665 y ss.); restos de lenguaje conceptista cancioneril (vv. 2511-15), etc.

#### REGISTRO CULTERANO Y GALANTE

Apenas dos momentos de la comedia pueden asociarse al registro culterano: seguramente esos balines convertidos en «breves volantes orbes» (v. 1635) en el romance de la inventada boda salmantina; con menos convencimiento las «dos purpúreas mejillas» de doña Sancha de Herrera (v. 1530); hay, por ello, que darle la razón a Terracini [1953: 120-121] cuando afirma que «Alarcón prende [...] ciò che costituisce in Góngora il lessico commune, la metáfora volgare, il canovaccio»; y presenta un «gongorismo grammaticalizzato» que es un «trastullarsi su motivi già dati in un senso di complicità col pubblico, l'ingenuità senza vera invenzione, il baroco stereoripato e cerebrale».

Relacionado con ello, pero no exclusivo de este registro, es el lenguaje galante, amoroso con imaginería petrarquista que se hallará en el encuentro con Jacinta en la Platería (vv. 445 y ss.) y en otras situaciones similares, como esta:

Apenas el pie que adoro  
hizo esmeraldas la hierba,  
hizo cristal la corriente,  
las arenas hizo perlas,  
cuando en copia disparados  
cohetes, bombas y ruedas,  
toda la región del fuego  
bajó en un punto a la tierra.  
(vv. 693-700).<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Todas las citas de la comedia proceden de Ruiz de Alarcón [2019].

IMÁGENES Y METÁFORAS

Ruiz de Alarcón acude con frecuencia a conceptos e imágenes que desarrolla en el texto para hacer bien visible y comprensible una situación, para transmitir claramente a los espectadores y lectores el sentido de un pasaje del texto; así, cuando se produce la escena entre el padre y el letrado en la que este pone en antecedentes a aquel, se acude a una gráfica imagen, que sintetiza bien el traspaso: «Ya pues, señor licenciado, / que el timón ha de dejar / de la nave de García / y yo he de encargarme dél,» (vv. 55-58). Y se refuerza con otra bien conocida y que Ruiz de Alarcón reitera en, al menos, media docena de comedias (*Los favores del mundo*, vv. 2312-2315; *Mudarse por mejorarse*, vv. 1490-1492; *El tejedor de Segovia*, vv. 362-366; *El dueño de las estrellas*, vv. 248-250, y *La Manganilla de Melilla*, vv. 559-561):

Tan estrecha prevención,  
 señor, no era menester  
 para reducirme a hacer  
 lo que tengo obligación,  
 pues es caso averiguado  
 que cuando entrega al señor  
 un caballo el picador  
 que lo ha impuesto y [enseñado,  
 si no le informa del modo  
 y los resabios que tiene,  
 un mal suceso previene  
 al caballo y dueño y todo:  
 (vv. 121-133; vuelve a emplearse en los vv. 197-204).

Muy interesante a este propósito es la corrección que el autor incorpora en el texto de 1634 sobre el publicado previamente a nombre de Lope de Vega, en 1630, para completar la construcción de una metáfora que ilustra gráficamente la situación de un padre que ha corregir a su hijo mentiroso:

Si la vara no ha podido,  
 en tiempo que tierna ha sido,  
 enderezarse, ¿qué hará  
 siendo ya tronco robusto?  
 (vv. 166-169).

La «vara» de 1634 corrige el «vuestra» de 1630, de manera que así permite dar inicio a la imagen que se desarrolla después («vara», «tierna», «enderezarse», «tronco»); en el texto atribuido a Lope, el antecedente de «vuestra» es «autoridad», situado seguramente demasiado lejos (v. 161) y que diluye la cohesión semántica de la imagen (Ruiz de Alarcón [2019: 207]).

Abundan en este sentido las metáforas mitológicas: Apolo, Cupido Midas, Narciso, Eróstrato; las mentiras de García se equiparan a las fábulas de Ovidio. Todas ellas aportan densidad de significado a la comedia, como señaló Jaime Concha [1990: 158-160], hasta el extremo de haberse defendido una estructura y significado simbólicos para la comedia (Burke [1986]; Armas [1996]). Entre ellas, merece ser destacada la construida a partir del gigante mitológico Atlante, que se incorpora en el segundo cuadro del primer acto:

JACINTA.            ;Válgame Dios!  
DON GARCÍA.       Esta mano  
                          os servid de que os levante,  
                          si merezco ser Atlante  
                          de un cielo tan soberano.  
JACINTA.            Atlante debéis de ser,  
                          pues le llegáis a tocar.  
DON GARCÍA.       Una cosa es alcanzar  
                          y otra cosa merecer.  
                          ¿Qué vitoria es la beldad  
                          alcanzar por quien me abraso,  
                          si es favor que debo al caso  
                          y no a vuestra voluntad?  
                          Con mi propia mano así  
                          el cielo, mas ¿qué importó  
                                  si ha sido porque él cayó  
                          y no porque yo subí?  
JACINTA.            ¿Para qué fin se procura  
                          merecer?  
DON GARCÍA.       Para alcanzar.  
JACINTA.            ¿Llegar al fin sin pasar  
                          por los medios no es ventura?  
DON GARCÍA.       Sí.  
JACINTA.            Pues ¿cómo estáis quejoso  
                          del bien que os ha sucedido,

si el no haberlo merecido  
os hace más venturoso?  
DON GARCÍA. Porque como las acciones  
del agravio y el favor  
reciben todo el valor  
solo de las intenciones,  
por la mano que os toqué  
no estoy yo favorecido,  
si haberlo vos consentido  
con esa intención no fue.  
Y así sentir me dejad  
que cuando tal dicha gano  
venga sin alma la mano  
y el favor sin voluntad.

JACINTA. Si la vuestra no sabía  
de que agora me informáis,  
injustamente culpáis  
los defetos de la mía.  
(vv. 437-476).

Incorporada la imagen en el v. 429, su huella se extiende durante bastantes versos, ya fuera incluso del cuadro en que se inicia: vv. 551-566, 578-81, 581-2, 1148, 1996-1998 y 2082. Se trata de una alusión muy común en aquel tiempo («Voz mui usada de los poetas, y algunas veces en la prosa, para expresar aquello que real o metaphóricamente se dice sustentar un gran peso», *Diccionario de Autoridades*) y también por Ruiz de Alarcón, quien la incorpora en *Ganar amigos*, (v. 2017), y *Los pechos privilegiados* (vv. 345-356). La mención mitológica revela la sutileza alarconiana para crear conceptos (vv. 437-476) a partir de una serie de referencias explícitas («Atlante», «cielo», «mano», «levantar», «alcanzar», etc.) que tienen su correlato metafórico («cumplido», «merecer», «abraso», etc.) e incluyen diversas «colores retóricas» –con la expresión cervantina (*Novelas ejemplares* [2015: 576]– en el estilo de las derivaciones («merecer», «merecido»; «intención», «intenciones»), rimas agudas y complejidad sintáctica (vv. 443-452); juegos de palabras («merecer» / «alcanzar»; «favorecido» / «sucedido») y de contrarios («cayó» / «subí»; «agravio» / «favor»). Todas ellas formarían parte de esas «sutilezas de [...] ingenio» a que se acoge don García en el v. 1523. Se ha destacado asimismo el valor simbólico de esta mención mitológica como punto de partida del primer enredo de la comedia, según ha estudiado certeramente Higashi [2008: 63]:

García asume que la dama a la que ha ayudado y acepta este piropro celeste es Lucrecia de Luna (por cuyo apellido justamente resulta pertinente el juego de palabras con Atlante) y no Jacinta, con quien en realidad habla (I, vv. 551-566). Las metáforas estelares se continuarán para reafirmar el enredo: la calle de la Vitoria será luego «la esfera venturosa / que da elíptica a tal luna» (I, 581-582); don García dirá luego a Camino que es él quien lo guiará «al cielo de tanta gloria» (II, v. 1148) y a la misma Lucrecia que «era vuestra blanca mano / con la que el cielo quería / colmar la ventura mía» (II, v. 1996-1998); más adelante le dirá que «sin eclipse sois luna» (II, v. 2082). Resulta claro que el valor simbólico y dramático de *Atlante* no se detiene en su relación intertextual con los contenidos del repertorio mitológico de la época y que, por el contrario, se construye a lo largo de un conjunto rico de referencias intratextuales más allá del puro *item* léxico.

En definitiva, Atlante se ha convertido en una especie de *leit motiv* semántico cuyo efecto se prolonga durante mucho tiempo.

#### RETÓRICA Y COMPLEJIDAD SINTÁCTICA Y SEMÁNTICA

Corre parejas con esto la retórica que estructura más de un pasaje como aquel en el que Tristán describe a las mujeres que García se puede encontrar en Madrid (vv. 293-364). En él se parte de un paralelismo inicial («de la suerte», v. 295) entre el «cortesano suelo» (con dilogía: «cortesano», porque en él se asienta la corte, pero también porque abundan las cortesanas, *i. e.*, «prostitutas») y el «cielo»: si en este hay «lucientes estrellas», en aquel «damas bellas», en ambos casos caracterizadas trimembrenmente: las primeras por su «influencia», «resplandor» y «magnitud», empleando para ello tres palabras que remiten al mismo campo semántico (*influir* es voz asociada especialmente a astros y cuerpos celestes, lo que contribuye a la cohesión léxica de todo el pasaje); las segundas, por su «vicio», «virtud» y «estado». Evitará referirse a este segundo tipo de damas, que huyen de ganar voluntades por dinero y son calificadas como «ángeles» (vv. 301 y 303), sino a las que son almas livianas, «divinas», siendo «humanas», «corruptibles», aun siendo «estrellas». Estas segundas se dividen en dos categorías en las que se sigue el paralelismo astronómico en consciente gradación descendente: planetas («bellas casadas» con maridos placenteros, esto es, «consentidores», o ausentes; verdaderas y fingidas), vv. 309-324; y estrellas, a su vez divididas en varias categorías: estrellas fijas y errantes (vv. 325-328), esto es madres que hacen de terceras de sus hijas («cautas pasantes e hijas»); estrellas «de la mayor magnitud» (vv. 329-333),

prostitutas de la mayor 'calidad', de ahí que se les llame «señoras del Tusón»; estrellas más pequeñas («dan menor claridad», vv. 333-340), que no llegan a la magnitud de las anteriores, pero tampoco son como las siguientes; «cometas» (vv. 341-348), esto es, busconas, pues «ni su luz es perfecta / ni conocido su asiento» y «al punto desaparecen»; y, finalmente, «exhalaciones», «niñas» de las que no se da más detalle que la rapidez en la relación (vv. 349-352). Todo ello lleva a una conclusión y una advertencia (vv. 353-364): la primera es que estas damas que don García puede encontrar en Madrid son estrellas fugaces («no estables»), si no es por dinero; la segunda («que adviertas»), es que el zodiaco tiene un signo para el amor («Virgo») y tres para los cuernos («Aries», «Capricornio» y «Toro»), y que debe actuar en consecuencia. Esta descripción metafórica tendrá aún más recorrido, pues servirá para ponderar a Jacinta y Lucrecia (y sembrar un punto de duda en el galán, dado la belleza de ambas): «[...] si aquella / que tras ella sale agora / puede ser sol de su aurora, / ser aurora de su estrella» (vv. 421-424), esto es, que la una es el sol que ilumina el amanecer y la otra, por dilogía, es un cometa luminoso junto a una estrella, de manera que así ambas quedan equiparadas en belleza: la primera es aurora y estrella, la segunda sol y aurora (Ruiz de Alarcón [2019: 18 y 229]).

Por este mismo camino cabría destacar cierta tendencia al hipérbaton (vv. 1630-1635, por ejemplo) y a las estructuras anafóricas y repetitivas bien organizadas que llegan a una conclusión derivada de la perfecta disposición de los argumentos previos (parlamento de Camino, vv. 2168-2185). No falta tampoco la ironía metaliteraria, como la que se emplea para referirse al lenguaje alambicado y metafórico del galanteo amoroso (vv. 384-8), aunque hay más casos.

## CANCIONERO Y COMEDIA

Particular interés reviste el uso de los recursos procedentes del cancionero en las escenas de la Magdalena, el punto álgido de la comedia, tanto desde el punto de vista argumental como escénico (vv. 2475-2525), pero también en otros varios lugares de la comedia: vv. 1775-1783; 1880-1886; 1967-1970; 2324-2334. En todos ellos se hallarán los rasgos formales esenciales de este movimiento literario. Cuando las cosas se ponen complicadas, se sube el tono o se aborda una cuestión problemática, se acude a juegos derivativos cancioneriles: vv. 1461-1468 (don Beltrán a García sobre la mentira) y se extiende unos versos más (con juegos de contrarios también): vv. 1470-1475. Así sucede también en el momento culminante de la descripción / enamoramiento de la inventada dama salmantina: vv. 1556-1559 («verla», «viéndola» >> «cegar»,

«abrasado», «bronce». Y lo mismo, en torno al verbo ser, en la escena en el balcón con Lucrecia (vv. 1459-1971). Este gusto por los recursos cancioneriles es extensible a otras obras alarconianas donde también menudean, con efectos similares, al menos en *Los favores del mundo* (actos 1 y 2), *Los empeños de un engaño* (acto 1), *El dueño de las estrellas* (acto 1), *La amistad castigada* (acto 1 y 2), *La manganilla de Melilla* (acto 2), *La prueba de las promesas* (acto 3), *No hay mal que por bien no venga. Don Domingo de don Blas, 1ª parte* (acto 3), *El acomodado don Domingo de don Blas* (actos 2 y 3).

Esta abundancia de elementos cancioneriles quizás pudiera tener una trascendencia mayor de la que a simple vista parece (como un mero recurso formal) si se interpretan *avant la lettre* a la luz de una obra de Lope de Vega: *El castigo sin venganza*. Escrita al tiempo que se publicaba la edición definitiva de *La verdad sospechosa*, esta es, al menos, una década anterior; según registra el autógrafo, aquella fue rematada por Lope el primero de agosto de 1631 y aprobada para su representación el 9 de mayo del año siguiente, y se trata de una obra que ha sido definida como un «monumento al Cancionero» (Rozas [1986/ 1990: 383]). Quizás, salvando la distancia temporal entre una y otra, sus autores estaban explotando unos mismos recursos expresivos que les distanciaban claramente de los nuevos aires gongorinos que se estaban incorporando al teatro, siquiera muy incipientemente a la altura de 1620, de manera rotunda una década después; si Lope se muestra beligerante en su oposición a los «poetas noveles» gongorizantes, no así sucede en el caso de Juan Ruiz de Alarcón, cuya postura ante esta situación habría que deducir implícitamente. En todo caso, ambos caminan por una misma senda teatral.

#### UN TEATRO DE LA PALABRA

La suma de los diversos elementos formales que he ido explorando aquí hace particularmente interesante esta comedia de Alarcón, dado que, si unimos al uso de los recursos cancioneriles (figuras, recursos, métrica) a la ausencia de lenguaje gongorino, la buscada trabazón semántica de muchos pasajes, su complejidad sintáctica, la densidad léxica y los juegos retóricos que insisten en el significado (derivaciones, juegos de contrarios, dilogías [vv. 295 y 422-3], metáforas, metonimias, interrogaciones retóricas, topografías, gradaciones, ironías, oxímoron, etc.), quizás estamos ante una toma de posición en la contienda estilística del momento, con Góngora —y los gongoristas— de un lado, y Quevedo y Lope de otro; más cerca de estos últimos estaría Juan Ruiz de Alarcón.

*La verdad sospechosa*, desde esta perspectiva, se sitúa en la línea de un teatro de la palabra, que avanza lo que se encontrará en piezas teatrales lopescas posteriores, en torno a 1630, frente a las técnicas y recursos dramáticos espectaculares de Calderón, Rojas Zorrilla, etc. Un texto, pues, situado en el contexto de dos maneras de hacer teatro: la de los que reivindican los recursos de la palabra (Lope a la cabeza), y la de los que potencian los elementos espectaculares, esto es, aquellos a quienes el propio Lope de Vega calificó como «pájaros nuevos» o «noveles», «poetas de albayalde», autores, en fin, de un teatro de «metafísicas violencias / fundado en apariencias»: Jerónimo de Villazán, Cubillo de Aragón, Mira de Amescua, Coello, Diamante, etc. (Los versos, muchas veces recordados, proceden de la *Epístola a Claudio*, de Lope). Ruiz de Alarcón estaría más cercano al primer grupo, consecuente, además, con estos versos de *El acomodado don Domingo de don Blas*: «Que la poesía fundada / en hermosura de acentos / es música de instrumentos / que suena y no dice nada» (II, vv. 1613-1616 [Alarcón, 2002: 151]).

#### BIBLIOGRAFÍA

- ARELLANO, Ignacio [1995]: *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra.
- ARMAS, Frederick de [1996]: «The Burning of Aephesus: Cervantes and Alarcón's *La verdad sospechosa*», en Mercedes Vidal Tibbits, ed., *Studies in Honor of Gilberto Paolino*, Newark, DE, Juan de la Cuesta, 1996, pp. 41-56.
- BURKE, J. F. [1986]: «'The Banquet of Sense' en *La verdad sospechosa*», *Hispanic Studies in Honor of A.D. Deyermond*, Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1986, pp. 51-56.
- CERVANTES, Miguel de [2015]: *Novelas ejemplares*, ed., José Montero Reguera, Barcelona, Penguin Books.
- CONCHA, Jaime [1990]: «El tema del segundón y *La verdad sospechosa*», en Bridget Aldaraca, Edward Baker y John Beverly, eds., *Texto y sociedad: problemas de historia literaria*, Amsterdam, Atlanta, Rodopi, 1990, pp. 143-168.
- MONTERO REGUERA, José [2019]: Juan Ruiz de Alarcón, *La verdad sospechosa*, ed. José Montero Reguera con la colaboración de María Jesús Fontela Fernández, Madrid, Real Academia Española.
- ROZAS, Juan Manuel [1986/1990]: «Texto y contexto en *El castigo sin venganza*» [1986], *Estudios sobre Lope de Vega*, Madrid, Cátedra, pp. 355-83.

- RUIZ DE ALARCÓN, Juan [2002]: *El acomodado don Domingo de don Blas*, ed. Germán Vega García Luengos, Reichenberger, Kassel.
- [2019]: *La verdad sospechosa*, ed. José Montero Reguera con la colaboración de María Jesús Fontela Fernández, Madrid, Real Academia Española.
- TERRACINI, Lore [1953]: «Un motivo stilistico: l'uso dell'iperbole galante in Alarcón», en *Il teatro di Juan Ruiz de Alarcón*, Roma, Università di Roma, Facoltà di Magisterio, pp. 83-121.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán *et alii* [2014]: «Mesa debate *Lo que la mentira crea*, en torno al montaje de *La verdad sospechosa* de Ruiz de Alarcón, dirigido por Helena Pimenta», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 30, pp. 17-87.



**EL TEATRO EVANGELIZADOR NOVOHISPANO  
EN EL CONTEXTO DEL TEATRO MISIONERO  
DEL SIGLO XVI, CON JAPÓN AL FONDO**

**Javier Rubiera**

---

UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL

Orcid: 0000-0002-0273-7116

[http://doi.org/10.18239/cor\\_45.2021.07](http://doi.org/10.18239/cor_45.2021.07)

El teatro es mucho más que los textos verbales que conforman una literatura dramática. Hay un tipo de Historia literaria que se ocupa fundamentalmente del estudio de los poetas dramáticos en su contexto cultural y del análisis y de la crítica de sus obras. Hay, por otra parte, una Historia del teatro que acoge a la anterior, pero que debe dar cuenta de otro tipo de prácticas escénicas no específicamente literarias. A veces sabemos de la existencia de esas prácticas únicamente por fuentes indirectas y por relaciones descriptivas de espectáculos, siempre en el ámbito de una celebración festiva de la que forman parte, de cuyo aspecto verbal, si lo hubo, no queda, sin embargo, testimonio. Esto lo saben particularmente bien los que se han dedicado o se dedican al estudio del teatro medieval castellano, y en general los estudiosos del teatro durante la Edad Media en Europa, pero también durante los siglos XVI y XVII. ¿A cuántos congresos, coloquios y simposia no habremos asistido en los que los debates se prolongaban, se enredaban y se encrespaban al discutir sobre lo que es teatro o no es teatro? En ese tipo de foros se multiplicaban, por ejemplo, las polémicas sobre cómo es posible de-

limitar las esferas de la fiesta, del teatro, del juego, del rito y del espectáculo, sobre qué es, entonces, la teatralidad, o dónde puede encontrarse<sup>1</sup>, sobre si es útil la introducción del término «parateatralidad» o si es pertinente aquel otro de «performance» de P. Zumthor, tan apreciable en el ámbito de la oralidad medieval, de los juglares y trovadores.

El teatro puede tener un enorme impacto sobre una sociedad. Lo que llamamos Occidente sabe no solo del atractivo estético del teatro sino de su poder retórico, de su fuerza de convencimiento, gracias a su naturaleza imitativa, a la técnica audiovisual y a la participación del cuerpo en acción a la vista de una comunidad, sobre todo cuando en el espectáculo intervienen el canto y la danza.

Por otro lado, una perspectiva de gran interés para mí, como investigador, es la del teatro como forma viajera que sirve de vehículo cultural y produce formas nuevas que combinan o sintetizan elementos de tradiciones diversas. Me interesan los casos individuales de poetas, por poner dos ejemplos bien conocidos entre otros muchos, como P. Claudel que viaja a Japón y ve allí el Nō y el Kabuki, o de A. Artaud que recibe el espectáculo de las danzas balinesas con entusiasmo. ¿Qué impacto tiene sobre ellos y sobre su obra, cómo la hacen transformar y qué efectos provocan sobre la práctica escénica de su tiempo y de los siguientes? Pero me interesan otros fenómenos grupales, que se prolongan en el tiempo y que provocan encuentros o conflictos entre comunidades culturales. Me refiero a grupos de personas que se desplazan a otros espacios no con la intención primera de hacer teatro. No van a hacer teatro como iría una compañía, sino que deciden utilizarlo como un medio de influir decisivamente en la conducta de otros pueblos o comunidades, modificando sus costumbres. Hablo, entonces, del teatro como forma o manifestación que pone en contacto a gentes de diferentes culturas, a veces muy alejadas, y que sirve de vehículo de ideas y de costumbres. En este sentido, puede propiciar un diálogo cultural, pero tal uso del teatro puede ser o puede interpretarse también como instrumento de dominación ideológica, de imposición política y moral. Pienso que todas estas consideraciones previas son muy convenientes para introducir el tema del «teatro de evangelización» o «teatro misionero» que nos ocupará en las próximas páginas.

#### EL TEATRO MISIONERO IBÉRICO

Particularmente durante el siglo XVI, el teatro en la Península Ibérica aparte de un divertimento y de un espectáculo fue un poderoso instrumento de catequesis que

---

<sup>1</sup> Sobre esta cuestión aplicada al caso de la Nueva España véanse las reflexiones de Hernán Ramírez [2009].

reforzó las creencias religiosas del pueblo con la dramatización de la Historia sagrada, tanto del Antiguo como del Nuevo Testamento. Se conservan decenas de piezas breves —llamadas, entre otras denominaciones, *farsas*, *coloquios* o *autos*— que escenifican, junto a vidas de santos, los episodios más conocidos de las Sagradas Escrituras, como aquellos que tienen por protagonistas a Adán y Eva en el paraíso, a Abraham y el sacrificio de su hijo Isaac, a Moisés o a Nabucodonosor, por recordar cuatro historias famosas de las que se conserva el texto dramático escrito entre las numerosas piezas de la colección de noventa y seis obras que compone el famoso tesoro del *Códice de autos viejos*. Durante los siglos XV y XVI, como es propio de toda el área románica, se representan piezas compuestas para extender y profundizar la propaganda de la fe popular, en las que se mezclan elementos sagrados y elementos profanos de contenido cómico, plegarias con chistes, en un espectáculo en el que la música y el canto tienen una presencia obligada para dotar de mayor atractivo a todo el conjunto escénico.

La intención didáctico-moralizadora de este tipo de teatro se puso especialmente de manifiesto durante las campañas de evangelización y de catequesis que los misioneros principalmente españoles y portugueses llevaron a cabo en territorio americano durante el siglo XVI. Hablamos, sobre todo, de franciscanos —desde 1523 en la Nueva España—, pero también de otras órdenes, como dominicos o agustinos, y más tarde jesuitas —desde 1549 en Brasil y desde 1572 en la Nueva España. Este teatro de evangelización trasladó a América, en distintas lenguas indoamericanas como el náhuatl o el tupí, historias bíblicas y hagiográficas similares a las representadas en Europa, adaptadas ahora para el nuevo receptor indígena, inserto en códigos ideológicos, lingüísticos y sociales bien diferentes. Muy representativo de esta situación es el teatro misionero en náhuatl que dramatizaba historias religiosas de la tradición judeocristiana a fin de evangelizar a los indígenas, mezclando, junto con el mensaje cristiano y la técnica occidental de representación, elementos retóricos del náhuatl y componentes abiertamente prehispánicos.

El teatro de evangelización en la Nueva España, promovido principalmente bajo la dirección de los frailes franciscanos, ha sido muy bien estudiado en los últimos cincuenta años y es casi rigurosamente paralelo a otro, mal conocido aún, llevado a cabo por jesuitas españoles y portugueses al otro lado del mundo, en el Extremo Oriente. En 1598, año de la muerte de Felipe II, se publicó en Évora una obra en dos tomos que reúnen la más extensa colección de cartas enviadas por los misioneros jesuitas desde China y Japón<sup>2</sup>. Leídas con atención, estas cartas —y otras de la misma

<sup>2</sup> *Cartas que os padres e irmãos da Companhia de Jesus escreverão dos Reynos de Iapão & China aos da mesma Companhia da India & Europa, desde anno de 1549 ate o de 1580.*

naturaleza publicadas con anterioridad en Coímbra y en Alcalá— ofrecen gran número de datos que nos hablan del uso de la música, de cantos y de representaciones dramáticas como uno de los medios de evangelización en tierras japonesas. También en Japón se va a producir, entonces, el mismo uso del teatro como vehículo de la propaganda religiosa, adaptándose esta vez las historias sagradas cristianas para un receptor que opondrá una mayor resistencia a la evangelización. Esto es debido, entre otros factores, a que tal propaganda no va precedida o acompañada de una campaña de conquista militar ni de un proyecto general de colonización, y, por lo tanto, tiene lugar en un territorio no dominado por las coronas portuguesa y española, sino en un territorio insular de una extensión muchísimo más limitada que la americana y con una unidad lingüística y cultural muy diferente de la compleja situación de Mesoamérica, por ejemplo.

Desde hace años desarrollo un proyecto<sup>3</sup> que trata sobre algunos aspectos del peculiar episodio de la presencia misionera ibérica en Japón durante el siglo XVI, a partir de 1549, fecha de la llegada de Francisco Javier a la costa japonesa, acompañado de otros dos jesuitas españoles, el padre Cosme de Torres, valenciano, y el hermano Juan Fernández, cordobés. Cosme de Torres será el Superior o director de la misión entre 1551 y 1570, periodo durante el cual se produjo un conflictivo intercambio cultural en el que el teatro jugó un papel tan importante como sugerente. A través de la interpretación de diferentes documentos del siglo XVI —particularmente cartas enviadas desde la misión de los jesuitas en Japón— este proyecto trata de concretar el modo en el que los misioneros utilizaron las representaciones dramáticas para reforzar su campaña de evangelización, llegando a usar recursos escénicos propios de la tradición autóctona para adaptar el mensaje cristiano a la mentalidad japonesa. Con objeto de contextualizar e interpretar adecuadamente este rico encuentro teatral entre Oriente y Occidente, propiciado por los intentos de evangelización de españoles y portugueses, es mi opinión que debe ponerse en relación comparativa con el teatro catequístico desarrollado en la Península Ibérica y con el teatro de evangelización en tierras americanas.

#### UNA NUEVA PERSPECTIVA

Con el fin de abrir nuestra mirada, propongo en este trabajo una nueva perspectiva desde la que observar el teatro de evangelización en Nueva España: se trata

---

<sup>3</sup> *Le théâtre et la rencontre des cultures ibérique et japonaise au 16 e siècle*. Este proyecto está financiado por el «Conseil de recherche en sciences humaines» de Canadá (2016-2020).

de una perspectiva comparativa, en el contexto del teatro misionero propiciado por la expansión de las coronas portuguesa y española en el siglo XVI. Hablamos de una expansión geográfica hacia América y hacia Asia que está relacionada con una expansión de la cristiandad y, en concreto, con la búsqueda de nuevas gentes a quienes convertir al catolicismo en un momento de fuerte crisis interna entre los cristianos europeos, tras el movimiento de la Reforma. Pero el contexto misionero del que hablo —expansión evangelizadora en relación con la expansión ibérica— nos obligará a salirnos de las relaciones transatlánticas para introducir la perspectiva transpacífica, resultado de la revolución magallánica producida por las consecuencias de la primera circunnavegación.

La expansión europea hacia Asia por la ruta de Oriente, doblando el Cabo de Buena Esperanza y dirigiéndose hacia el Océano Índico, se había llevado a cabo estableciendo la ruta portuguesa. Será la nueva ruta de las especias, que conducía a La India y a las Molucas, y ponía a Portugal en relación con la China. También en el contexto de esa empresa Portugal y los jesuitas ibéricos llevan allá el teatro: a La India (a Goa y Cochín) y a Japón. E incluso en los barcos, según estudió Mário Martins [1973], en el curso de largas travesías que se prolongaban durante muchos meses, se representaban autos: hay al menos testimonio de ello en ocho piezas, una de ellas en castellano, a partir de 1574, pero es muy posible, y lógico, que ya con anterioridad, para celebrar fiestas como el Corpus, se hicieran representaciones cuya preparación y cuyos ensayos ayudarían a pasar el largo tiempo de la travesía.

Nos situamos, por lo tanto, en un momento histórico entre 1520 y 1590 en el que se produce un teatro evangelizador en diversos territorios americanos y asiáticos organizado por misioneros principalmente ibéricos, portugueses y españoles. El mejor conocido de los teatros misioneros es el desarrollado en la Nueva España y por ello puede servir como piedra de toque y elemento de comparación privilegiado con el fin de establecer los parecidos y las diferencias entre las diversas manifestaciones teatrales misioneras en el mundo. Precisemos, en primer lugar, que dentro del teatro desarrollado en Nueva España el franciscano es el que ha sido investigado más a fondo y puede considerarse como el teatro de evangelización por antonomasia. Hay otros menores, poco estudiados y concretados en sus formas, debido a la falta de datos y de documentos que lo testimonien mejor, y a que sin duda tuvieron menos importancia, como el teatro dominico, el teatro agustino o el teatro jesuítico de época más tardía, distinto del teatro de colegio. En segundo lugar, hay que recordar la existencia de la utilización del teatro como medio de evangelización en otras áreas geográficas bajo el dominio de la Corona española: hoy se estudian más bien desde la perspectiva de la li-

teratura de una determinada república o nación americana al hablar de su prototeatro y de las prácticas escénicas en tiempos de la Colonia. Así en las historias al uso se encontrarán breves apartados dedicados a los orígenes del teatro en Argentina, en Perú, en Bolivia, en Chile, en Colombia, en Paraguay... aunque no siempre se encontrarán datos sobre esas prácticas en el siglo XVI, porque en algunos casos son más tardías. En tercer lugar, hay otro teatro misionero de gran importancia en la América no española: el teatro en Brasil. Es desarrollado en territorios pertenecientes a la Corona portuguesa por medio de la orden jesuita que llega en 1549, en rigurosa simultaneidad con su arribada a Japón. En este contexto juega un papel especialmente relevante el padre José de Anchieta, jesuita de origen canario considerado el fundador del teatro brasileño, que escribe algunas de sus obras utilizando diferentes lenguas —portugués, castellano, latín y tupí—, fenómeno de gran interés intercultural, dramático y lingüístico.

Pienso que hay dos líneas preferentes en la investigación a desarrollar por mi parte en el siglo XVI: una deberá poner en relación el teatro de evangelización realizado por una misma orden religiosa en dos ámbitos geográficos y culturales bien diferentes: los jesuitas en Brasil y en Japón. Por otro lado, la otra línea se ocupa del teatro misionero franciscano en la Nueva España puesto en comparación con el teatro evangelizador jesuita en Japón, comenzado a presentar aquí, que habrá que contrastar con más experiencias misioneras de otras áreas para obtener una mejor visión de conjunto en el futuro.

#### COSME DE TORRES Y LA MIRADA TRANSPACÍFICA<sup>4</sup>

Más allá de las diferencias propias entre la orden franciscana y la orden jesuita que puedan indicarse, los elementos comunes observables entre las experiencias misioneras en Japón y en la Nueva España podrían explicarse por todo aquello que comparten como misioneros cristianos, en su formación y en sus objetivos. Por otro lado, las diferencias específicas de los pueblos objeto de la evangelización en contextos histórico-culturales diversos explicarían posibles disimilitudes. Ahora bien, ¿es posible que de alguna manera hubiera podido existir un conocimiento previo por parte de algún jesuita de la misión en Japón del experimento exitoso del teatro de evangelización franciscana en América y de algunos de sus métodos? No es imprescindible que así fuera para que brotara en tierras japonesas la idea del teatro como medio o instrumento de evangelización. Lo que se deduce de las *Cartas* analizadas —aunque hay

---

<sup>4</sup> Sobre la cuestión transpacífica véanse estudios como los de Knauth [1972], Rivera Lake [2005] o Curvelo [2007].

que señalar que se perdieron muchas de personas y de épocas clave— es una evolución que rápidamente se explicaría así: a) consciencia de la importancia en el cuidado del aparato exterior en la ceremonia como modo de atracción de los nuevos fieles<sup>5</sup>; b) traducción de pasajes bíblicos que son leídos por un japonés; c) introducción de coloquios y cantos entre dos partes del coro durante la liturgia, combinando el japonés y el latín; d) representación de varios autos en la principales fiestas, particularmente durante el día de Navidad y del Domingo de Resurrección.

Sin embargo, hay un dato innegable al que no se ha prestado la debida atención, precisamente por no entender este hecho local, la evangelización del Japón, desde la perspectiva global de los teatros misioneros ibéricos. El Superior de la misión en Japón entre 1551 y 1570 fue el valenciano Cosme de Torres, quien a partir de las orientaciones de Francisco Javier imprime una huella muy significativa en la política de adaptación a las costumbres japonesas, adelantándose en varias décadas a la actitud de «acomodatio» —a la que luego nos referiremos— desarrollada en Asia por otros ilustres misioneros italianos de mayor fama, como Alessandro Valignano y Matteo Ricci. Cosme de Torres se hizo jesuita en Goa, donde completó sus ejercicios espirituales, movido por la fuerza y el carisma de Francisco Javier, a quien había conocido poco antes en Amboino (Islas Molucas) donde el misionero navarro iniciaba su labor de evangelización en el sureste asiático. Cosme de Torres era ya sacerdote entonces, aunque sin pertenecer a ninguna orden. ¿Qué hacía Torres en las Molucas, en ese momento territorio perteneciente ya a la Corona portuguesa? Pues había llegado allí como capellán de uno de los barcos de la expedición de Ruy López de Villalobos que había partido de la Nueva España en 1542, «para [...] descubrir por la vía del poniente a la China o Malucos o cualquier islas de la Especiería» (409), como dice Bernal Díaz del Castillo en su *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, y tratar luego de encontrar el viaje de vuelta a la Nueva España, el tornaviaje, fundamental para establecer una comunicación eficaz entre Asia y América directamente. Lo que nos interesa señalar ahora es que Cosme de Torres, como recuerda en dos de sus primeras cartas [en Ruiz-de-Medina, 1990], había llegado a la Nueva España en 1538 —inducido por un fraile franciscano que murió al poco de llegar a América— y

<sup>5</sup> Escribe Melchor Núñez Barreto a Ignacio de Loyola (Malaca, 3 de diciembre de 1554): «Dionos el señor visorei unas armas mui ricas para el rey de Bungo con otros dones de mucho precio. Inbíalas por un embajador que connosquo va. Y hanos dado también un pontifical de tela de oro con sus [bordados], para allá con mucha solenidad celebrarmos los divinos oficios (porque la jente del Japón es mui polida y de mucho primor) y aun para más se movieren por estos exteriores al conocimiento de las [cosas] interiores y espirituales» [en Ruiz-de-Medina, 1990: 449].

estuvo allí al servicio del virrey don Antonio de Mendoza hasta su salida en la expedición de Villalobos en 1542. Es decir, se encuentra allí, y se refiere a su relación con los franciscanos que quieren que entre en su orden, durante el momento cumbre del uso del teatro de evangelización. Es verosímil pensar que Cosme de Torres habría tenido conocimiento por entonces de alguna representación concreta o tuviera noticia en general de los métodos franciscanos. Presento como hipótesis que este misionero español, que había vivido en México entre 1539 y 1542, adquirió, gracias a su condición de capellán del Virrey, conocimientos del teatro evangelizador franciscano en un momento clave de su desarrollo, lo que permitiría relacionar de modo concreto el papel del teatro misionero en la Nueva España con el papel del teatro misionero en Japón.

### ¿TRANSCULTURACIÓN, SIMBIOSIS, SÍNTESIS, IMPOSICIÓN IDEOLÓGICA?

Como señala Beatriz Aracil Varón al estudiar de modo ejemplar el caso de la Nueva España, el teatro se presenta como uno de los «métodos especiales de conversión e instrucción religiosa», en un plano similar a la música y la danza, el canto, la pintura, el catecismo pictográfico o la pintura mural [1999: 8]. Tras haber probado anteriormente otros métodos o utilizándolos al mismo tiempo, se observa, entonces, que el teatro surge como uno de los medios más efectivos para atraer al otro y hacerle cambiar de ideas religiosas y de costumbres —conductas o comportamientos, si se prefiere—, es decir, convertirlo. Al tratar de caracterizar este tipo de teatro se suele recurrir a un modo de explicación que presenta, en primer lugar, la tradición del teatro religioso en la Península ibérica —en la que se inscribiría la práctica conocida por los franciscanos— y, por otro lado, la controvertida teatralidad prehispánica, que tiene en cuenta la variedad de espectáculos integrados en diferentes celebraciones festivas indígenas. A partir de ahí se comienza a hablar, por ejemplo, de una «síntesis», de una «asimilación» o de una «fusión cultural».

Este estudio sobre los antecedentes, españoles e indígenas, del teatro evangelizador quedaría incompleto sin una necesaria reflexión sobre la forma en que estas dos tradiciones espectaculares fueron asimiladas en las representaciones dramáticas misioneras. A este respecto, cabe recordar que el teatro evangelizador, concebido por los misioneros como un medio de imposición cultural sobre la población indígena, se convirtió a su vez en el punto de confluencia entre dos culturas, y que ha sido precisamente esta fusión cultural uno de los aspectos más destacados por los investigadores que han analizado este teatro. [Aracil Varón, 1999: 176]

Este fenómeno de transculturación puede entenderse en sentido lato como un proceso de intercambio y de adaptación cultural –con sus transferencias, adopciones y resistencias–, pero se ha interpretado también desde una perspectiva muy frecuente en la crítica contemporánea que insiste en el componente ideológico negativo propio de esta confrontación conflictiva de culturas. Bien representativo de tal postura sería este pasaje en un difundido texto de Historia de la literatura hispanoamericana:

En definitiva, no sabemos si es válido asignar a este teatro un carácter «mestizo». Se trata sin duda de dos culturas en contacto, pero no en pie de igualdad ni mucho menos. Lo cierto es que una de esas culturas usa de la otra para imponerse. Pensamos que esto es lo verdaderamente esencial al ocuparnos del contenido y las formas del teatro misionero: el cómo uno y otras dependen de una función ideológica clara y la que [sic] tiene que ver con el sometimiento de los indios. El mestizaje, si es que así se le puede llamar, es artificial. No hay aquí una cultura «intermedia». Hay sólo dos culturas y una de ellas avasalla, «desde adentro», a la otra. [Shelly y Rojo, 1982: 323]

En este sentido, se observa como algo muy propio del estudio del fenómeno del encuentro, confrontación o conflicto entre culturas a través del teatro la reflexión en torno a la verdadera naturaleza y a la posibilidad misma de un intercambio cultural más o menos asimétrico, tal como se desprende, por ejemplo, de la lectura de varios textos incluidos en el volumen antológico *El teatro franciscano en Nueva España. Fuentes y ensayos para el estudio del teatro de evangelización en el siglo XVI*, coordinado por María Sten<sup>6</sup>.

Los intentos de pensar el proceso intercultural y sus resultados se mueven siempre alrededor de la difícil tarea de definir o determinar el «entre» y el modo en que se pasa o traspasa de un mundo a otro. Mestizaje, hibridismo e hibridación, sincretismo, transplante cultural, transculturación, simbiosis, aculturación inducida (M. León-Portilla), exfoliación (Robert Potter), reconciliación disfrazada (Max Harris), traducción cultural (Verónica Murillo), pasaje intercultural (Joachim Michael), son algunas de las categorías desde las que se intenta dar razón del proceso. Bien representativo del modo dual al que parece obligar la reflexión sobre el encuentro cultural a través del teatro y del desafío que supone su conceptualización sería el título del cono-

---

<sup>6</sup> Recopilación de treinta ensayos clásicos y modernos (a veces fragmentos de obras mayores) sobre la cuestión enunciada en el título. Cuenta con dos Apéndices de Beatriz Aracil Varón con relaciones de piezas teatrales conservadas y de representaciones teatrales organizadas por misioneros. También de la propia Aracil Varón es un comentario bibliográfico muy adecuado.

cido artículo de Armando Partida Tayzan, e incluido en la antología editada por Sten, planteado inteligentemente a modo de pregunta: «El sacrificio de Isaac: ¿colonización o integración escénica de dos culturas?».

Es muy frecuente encontrar en obras académicas recientes enfoques que identifican varios términos para tratar de dar cuenta de la complejidad y del dinamismo de los procesos estudiados, evitando aferrarse a una categoría única y estricta que los defina. A modo de ejemplo, pienso en series del tipo «encuentros, negociaciones e interacciones» o «transferencias, contaminaciones e innovaciones». Es un modo de tratar de resolver el problema eludiendo el uso de un término único, que no se considera adecuado para dar cuenta de procesos complejos. Porque verdaderamente de eso se trata, de procesos en los que intervienen numerosos agentes en situaciones cambiantes con resultados diversos. De ahí quizás la inconveniencia de ponerle un nombre a partir de categorías —gastadas rápidamente en el devenir de la crítica— utilizadas por disciplinas diferentes y desde presupuestos teóricos también diversos, lo que a veces solo contribuye a crear pasmo o perplejidad en los lectores.<sup>7</sup> En los casos de teatro de evangelización que se pueden estudiar con cierto detalle a partir de documentos de la época, nos encontramos ante procesos de interacción entre dos grupos humanos de culturas alejadas, durante los que ocurre una transformación que da lugar a un nuevo producto o resultado, en nuestro caso en forma de representaciones dramáticas.

Tras esta reflexión de carácter terminológico y metodológico, pasemos ya a resumir algunas observaciones relativas al teatro misionero en Japón, tomando como orientación y piedra de toque comparativa el teatro de evangelización en Nueva España, lo que nos permite repasar algunas de las características de ambas modalidades. Como parte de un estudio más amplio, adelantamos ahora las consideraciones generales sobre tres puntos: número de sacerdotes, número y variedad de obras representadas, y el modo o método de «acomodación» a los otros a través del teatro.

#### NÚMERO DE SACERDOTES EN LA NUEVA ESPAÑA Y EN JAPÓN

En primer lugar, conviene comenzar por hacer un comentario sobre el número de misioneros en las primeras décadas de la evangelización en uno y otro caso, en torno al momento del auge de este tipo de teatro. Fray Toribio de Benavente, en un pasaje en el que hace sus cálculos sobre la cantidad de naturales bautizados —por lo que

---

<sup>7</sup> Sobre esta perplejidad, sobre el desgaste de las categorías y sobre la dificultad de pensar «mezclas y mestizajes» ya reflexionaba S. Gruzinski en unos pasajes fundamentales de su obra *El pensamiento mestizo* [2000: 39-63].

necesita introducir el número de sacerdotes—, afirma: «Hay a el presente [en 1536] en esta Nueva España obra de sesenta sacerdotes franciscanos, [...]. Demás de los sesenta sacerdotes que digo, se habrán vuelto a España más de otros veinte [...] y más de otros veinte que son ya difuntos» [1985: 158]. Los números son muy elocuentes de la gran movilización de los frailes en los trece primeros años de la presencia franciscana en la Nueva España. Habla, por lo tanto, de unos cien sacerdotes, al margen de los de las otras órdenes (agustina y dominica) así como de los sacerdotes seculares. Si comparamos los datos con los de los trece primeros años de la presencia jesuita en Japón, notaremos lo que Ruiz-de-Medina ha llamado «escuálida cuadrilla de operarios» [1995: 41] con la que contaron: entre 1549 y 1562 solo se pueden contabilizar dieciséis misioneros, de los cuales cuatro estuvieron de paso, porque fallecieron o se regresaron el mismo año de su llegada. Solo cinco de ellos eran sacerdotes, algunos de efímera presencia. El resto fueron hermanos de la Compañía que llegaron como tales a Japón, o que fueron admitidos como hermanos allí, como los casos de los comerciantes portugueses Luis de Almeida —doctor en medicina— y Aires Sanches —con formación musical—, los casos de dos japoneses convertidos, llamados Lorenzo<sup>8</sup> y Paulo, o el caso del huérfano portugués Guillermo Pereira<sup>9</sup>. Todos estos ejemplos son una prueba de la diferencia de horizontes de procedencia de los jesuitas en Japón: no todos eran graduados por la Sorbonne, como Francisco Javier, ni tuvieron una formación académica apurada, y muy pocos eran sacerdotes. El funcionamiento de la misión se ve reforzada, además, por la colaboración entusiasta de los auxiliares laicos japoneses: hombres, mujeres y niños de diferentes condiciones sociales, de los que han quedado numerosos testimonios y datos concretos.

<sup>8</sup> Al convertirse al cristianismo el juglar semiciego Lorenzo Ryōsai (que años más tarde sería admitido como hermano en la Compañía), muy pronto se dieron cuenta los misioneros del efecto de aprovechar sus habilidades como narrador, acompañándose de un instrumento de cuerda pulsada llamado *biwa*, para contar ahora episodios de la historia sagrada cristiana. Creo que ese sería un paso que les animaría a probar otras técnicas de introducción de elementos de la tradición espectacular japonesa en el marco festivo religioso, llevando a cabo otros ejercicios de adaptación, quizás animados por los propios cristianos japoneses que verían el poder de atracción sobre los fieles, pero también sobre los gentiles, atentos a las actividades de aquellos extraños monjes venidos del Sur.

<sup>9</sup> «Llevamos connosquo simco mochachos de los huérphanos que an venido de Portugal, los más aptos para deprender la léngua y los más ensehados en el canto llano y canto de órgano, para [en] las fiestas principales en que se representan las cosas de nuestra fee, los oficios divinos hazermos con gran solemnidad. Porque la jente, con estos exteriores, se mueve en gran manera» [en Ruiz-de-Medina, 1990: 471].

Se aprecia que la misión jesuita en Japón va construyéndose con gran plasticidad a partir de pocos, pero muy variados elementos humanos, en una continua y hábil adaptación a circunstancias nada favorables: periodo de guerras internas entre daimios o señores feudales con frecuentes cambios de poder, animadversión de los bonzos budistas más poderosos, escasez de misioneros. Las aportaciones son muy variadas y el progreso de la misión —y del uso de la ceremonia y del teatro— va haciéndose según las habilidades y cualidades de los agentes humanos que se van incorporando. De muy especial importancia es esta variedad de «passeurs» o mediadores culturales de diferente condición (como L. de Almeida, Aires Sanches, Lorenzo Ryōsai o los niños huérfanos de origen portugués) y a ellos habrán de dedicarse futuras investigaciones que profundicen en las ya llevadas a cabo por Ruiz-de-Medina [1994 y 2003].

#### NÚMERO Y VARIEDAD DE OBRAS REPRESENTADAS

De la relación cronológica de representaciones teatrales organizadas por misioneros en la Nueva España, según la propuesta de B. Aracil Varón, se deduce que se pueden testimoniar entre 1533 y 1539 siete momentos festivos durante los que se representaron no más de quince piezas de las que conocemos el título. Por otra parte, en lo que Aracil Varón llama prudentemente «Relación alfabética de piezas teatrales conservadas que pueden vincularse a la actividad misionera del siglo XVI» aparecen once títulos de piezas escritas en náhuatl.<sup>10</sup>

Se deduce de las cartas enviadas por los misioneros que en territorio japonés se produjo muy pronto una notable utilización de las representaciones escénicas como medio de adoctrinamiento. Este es el listado de obras representadas con título o tema conocido, entre Navidad de 1560 y Navidad de 1566. Indicamos año, lugar y ocasión festiva de las representaciones<sup>11</sup>.

1560, Navidad:	-La tentación de Adán (Adán y Eva en el Paraíso)
Bungo	-Juicio de Salomón
	-Adoración de los pastores

---

<sup>10</sup> Digo «prudentemente», porque en la mayoría de los casos parece tratarse de reelaboraciones posteriores, en los siglos XVII y XVIII.

<sup>11</sup> Para elaborar esta lista nos hemos orientado en los datos de Leims [1990], corroborados con nuestra propia lectura de diferentes volúmenes de cartas. El análisis de esta lista y de su significación, en relación con las obras representadas en Nueva España, es imposible en los márgenes de este trabajo ahora.

1561, Navidad: Bungo	-Arca de Noé -Lot -Triunfo de Abraham -Adoración de los pastores
1562, Pascua: Bungo	-Éxodo de Egipto de los hijos de Israel -Episodio de Jonás y la ballena
1563, Navidad: Ikitsuki	-Adán y Eva en el Paraíso -Anunciación del ángel y adoración de los pastores -La Sibila y el Juicio Final
1563, Epifanía: Ikitsuki	-Los Reyes Magos (Virgen María; Herodes)
1563, Navidad: Bungo	-La tentación de Adán (Adán y Eva en el Paraíso) -[Varias historias desde Adán hasta Abraham]
1564, Navidad: Hirado	-Adoración de los pastores -[Varias historias santas, incluyendo llegada de los padres de Roma]
1565, Navidad: Bungo	-Adán y Eva -Arca de Noé
1566, Pascua: Shimabara	- <i>Visitatio Sepulchri</i>
1566, Navidad: Bungo	-El pecado de Adán -Sacrificio de Abraham -Lot -El diluvio y el Arca -José y sus hermanos -Entrada de los israelitas en Egipto.

JAPÓN Y LA NUEVA ESPAÑA: OBSERVACIONES SOBRE LA ACOMODACIÓN A LOS OTROS EN RELACIÓN CON EL TEATRO

Al observar que el teatro de evangelización fue promovido principalmente por la orden franciscana en la Nueva España y por la orden jesuita en Japón, podría pensarse en una diferencia en el modo o método de aculturación, porque de una manera simplificada suele decirse que los jesuitas desarrollaron en Asia un método de «acomodatio», de acomodación a los usos y costumbres de los pueblos a evangelizar, mientras que las órdenes mendicantes eran partidarias de un método de «tabula rasa».

Sin embargo, en lo que se refiere a los cantos, a las danzas y al teatro parece que en los periodos que estudiamos siguieron un método muy parecido. Como hemos dicho ya, contamos para el caso del uso del teatro en la evangelización en Japón con noticias y con datos de mucho interés a partir de las cartas de los misioneros. De esta cartas a modo de informes y relaciones de lo acontecido en la misión, no es difícil extraer citas que permiten ya hacerse una buena idea del ejercicio de adaptación que los jesuitas, con gran flexibilidad, llevaron a cabo, pues se indica explícitamente la utilización del japonés en las composiciones, tal como demuestran repetidas expresiones del tipo: «Ao modo do Iapão», «a sua maneira», «sus motetes en japam», «a qual [historia] esta traduzida em lingoa do Japão», «na mesma lingoa do Japão», «tudo tirado na lingoa da terra».

En algunos casos se trata únicamente de noticias de cierta brevedad, aunque llenas de interés en su concisión, como estos dos testimonios:

La fiesta de Navidad se celebra aquí también con mucha alegría. [Para ella] los cristianos japoneses vienen todos con sus autos, que preparan desde muchos días antes, en los que representan muchas historias de la Sagrada Escritura, de mucha doctrina. Sobre estas historias se componen cantos y trovas a su manera, que cantan de continuo<sup>12</sup>.

Para este día tenía hecha Paulo en la lengua de Japón, en un cierto modo de verso que acostumbran a cantar los japoneses, toda la historia del Sepulcro de Cristo y de la respuesta del Ángel a las Marías, etc<sup>13</sup>.

En otros casos nos encontramos ante descripciones más elaboradas y precisas —que ya he recogido y comentado en otros artículos—, como las de la carta de Juan Fernández de 8 de octubre de 1561 o algunas de excepcional interés como la de Aires

---

<sup>12</sup> Original en portugués. Carta de Luis de Almeida a Antonio de Quadros (Funai, 1 de octubre de 1561).

<sup>13</sup> Original en portugués. Carta de Belchior de Figueiredo (13 de septiembre de 1566).

Sanches del 11 de octubre de 1562 y la de Belchior de Figueiredo, de 27 de noviembre de 1567 [Rubiera, 2012 y 2019]. Sin embargo, no contamos con ningún texto que iguale los magníficos relatos incluidos por Fray Toribio de Benavente (Motolinía) en su *Historia de los indios de Nueva España* —donde se encuentran esos documentos extraordinarios con las descripciones de las Fiestas de Corpus Christi y otras fiestas en Tlaxcala, en 1538 y 1539—, momento cumbre del teatro de evangelización.

En todo caso, son numerosos los textos extraídos de las cartas del Japón que pueden hermanarse sin problema con algunos del recién aludido Motolinía en la Nueva España, como este:

Celebran las fiestas y pascuas del Señor y de Nuestra Señora y de las advocaciones principales de sus pueblos con mucho regocijo y solemnidad, Adornan sus iglesias muy pulidamente con los paramentos que pueden haber, [...] y por donde tiene de pasar la procesión hacen muchos arcos triunfales. [...] Los indios señores y principales, ataviados y vestidos de sus camisas blancas y mantas labradas con plumajes y con piñas de rosas en las manos, bailan y dicen cantares en su lengua de las historias que celebran, que los frailes se los han traducido y los maestros de sus cantares las han puesto a su modo de manera de metro que son graciosos y bien entonados. [1985: 118]

De modo general, el proceso de adaptación es fenómeno que ha estudiado con experta atención el antropólogo Carmelo Lisón Tolosana en su libro *La fascinación de la diferencia. La adaptación de los jesuitas al Japón de los samuráis*. A partir de las biografías de tres figuras claves de la intervención jesuítica en Japón, (Francisco Javier, Cosme de Torres y Alessandro Valignano) desde una perspectiva entre histórica y antropológica, explica muy bien el proyecto de deseuropeizar la evangelización de Japón y el proceso de acomodarse a la naturaleza y las costumbres de los japoneses, no sin obstáculos dentro de la propia Iglesia y de la misma Compañía, donde no todos están de acuerdo con el método. Es en este contexto, evidentemente, en el que hay que enmarcar el teatro misionero, el uso de la lengua japonesa en cantos y ritos, y la adopción de técnicas de representación autóctonas.

No cabe duda de que los misioneros jesuitas realizan un extraordinario esfuerzo de acomodación a la cultura japonesa, pero es cuestionable utilizar la actitud más representativa del espíritu evangelizador jesuita<sup>14</sup> (el método de «accomodatio») para oponerlo sistemáticamente al método de las órdenes mendicantes (franciscanos, do-

<sup>14</sup> Como ya hemos comentado, es la actitud defendida por Alessandro Valignano que poco más tarde tendrá una influencia muy importante sobre la labor de Matteo Ricci en China, aunque esta actitud se encuentra ya de lleno inscrita en el método de Cosme de Torres desde décadas antes.

minicos y agustinos), reducido de modo abusivo como método de «tabula rasa». El problema es la generalización absoluta, la simplificación y la reducción. Si bien es cierto que esa parece haber sido su actitud en Asia en el último tercio del XVII —induciéndoles a criticar furiosamente el método jesuítico que les llevaba a vestir, comer y comportarse como japoneses—, basta el ejemplo del teatro misionero franciscano en América para desmentirlo, tal como han señalado algunos críticos en los últimos años. Por ejemplo, Beatriz Aracil Varón, al tratar la debatida cuestión del componente indígena en el teatro misionero novohispano, admite la presencia de un «referente cultural prehispánico» que:

tuvo siempre como función primordial servir a los objetivos de la evangelización y que por ello, comprendió solo aquellos aspectos que los misioneros consideraron válidos para este fin, lo cual, por otro lado, no implicaba necesariamente una recepción unívoca por parte del público indígena, que pudo interpretarlos en algunos casos de acuerdo a anteriores creencias [1999: 180].<sup>15</sup>

De modo general, puede decirse que, en ambos casos, Japón y la Nueva España, se observa que los misioneros permitieron y alentaron la utilización de la lengua propia de los nuevos cristianos, y el uso de sus cantos y danzas durante las fiestas, particularmente durante las representaciones. En los espectáculos había partes habladas y cantadas en la lengua autóctona (náhuatl o japonés), que traducían los textos sagrados, y partes cantadas en latín. En el caso japonés hay que señalar una notable peculiaridad de gran interés para la Historia del teatro: el hecho, sin paralelo en el modelo de la Nueva España, de que se contaba en Japón con una tradición escénica estrictamente codificada que se utilizaba para contar y mostrar las historias relacionadas con el mundo budista y sintoísta. Me refiero a lo que de modo moderno llamamos teatro Nō, algunas de cuyas técnicas fueron aprovechadas en ocasiones por los misioneros para adaptar la historia sagrada cristiana a la mentalidad japonesa<sup>16</sup>.

---

<sup>15</sup> Aracil Varón parece aludir aquí a lo que James Lockart llamó «double mistaken identity». Sobre la cuestión véase el trabajo de Solange Alberro [1990].

<sup>16</sup> Me he referido específicamente a este tema en mis dos artículos [2012 y 2019], de los que me he valido para la elaboración de algún párrafo de este texto. Sobre el teatro de los jesuitas en Japón es fundamental tener en cuenta los libros de Bourdon [1993] y de Leims [1990], así como los estudios recientes de Igrò [2016] y Takao [2017].

BIBLIOGRAFÍA

- ALBERRO, Solange [2000]: «Los franciscanos y la *tabula rasa* en la Nueva España del siglo XVI: un cuestionamiento», en *El teatro franciscano en la Nueva España. Fuentes y ensayos para el estudio del teatro de evangelización en el siglo XVI*, ed. M. Sten, México, UNAM-CONACULTA-FONCA, pp. 21-38.
- ARACIL VARÓN, María Beatriz [1999]: *El teatro evangelizador: sociedad, cultura e ideología en la Nueva España del siglo XVI*, Roma, Bulzoni.
- BENAVENTE, Fray Toribio de [1985]: *Historia de los indios de la Nueva España*, ed. Claudio Esteva, Madrid, Historia 16.
- [1996]: *Memoriales (Libro de oro, MS JGI 31)*, ed. N. J. Dyer, México D. F., El Colegio de México.
- BOURDON, Leon [1993]. *La Compagnie de Jésus et le Japon (1547-1570)*, Paris-Lisbonne, Fondation Calouste Gulbenkian-Commission Nationale pour les Commémorations des découvertes portugaises.
- Cartas que os padres e irmãos da Companhia de Iesus escreverão dos Reynos de Iapão & China aos da mesma Companhia da India & Europa, desde anno de 1549 ate o de 1580*, [1598], Évora, Manuel de Lyra.
- CURVELO, Alexandra [2007]: *Nouvens douradas e paisagens habitadas. A Arte Namban e a sua circulação entre a Asia e a America: Japão, China e Nova Espanha (c. 1550-c. 1700)*, Universidade Nova de Lisboa. [Tesis Doctoral].
- DÍAZ DEL CASTILLO, Bernal [1984]: *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, ed. M. León-Portilla, Madrid, Historia 16.
- GRUZINSKI, Serge [2000]: *El pensamiento mestizo*, Barcelona, Paidós.
- HERNÁN RAMÍREZ, Hugo [2009]: *Fiesta, espectáculo y teatralidad en el México de los conquistadores*, Frankfurt-Madrid, Vervuert-Iberoamericana; México, Bonilla-Artigas.
- ISGRÒ, Giovanni [2016]: *L'avventura scenica dei gesuiti in Giappone. 1549-1639*, Bari, Edizioni di Pagina.
- KNAUTH, Lothar [1972]: *Confrontación transpacífica: el Japón y el nuevo mundo hispánico, 1542-1639*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Históricas.
- LEIMS, Th. [1990]: *Die Entstehung des Kabuki: Transkulturation Europa-Japan in 16. und 17. Jahrhundert*, Leiden/New York, E. J. Brill.
- LISÓN TOLOSANA, Carmelo [2005]: *La fascinación de la diferencia. La adaptación de los jesuitas al Japón de los samuráis, 1549-1592*, Madrid, Akal.
- MARTINS, Mário [1973]: *Teatro Quinhentista nas Naus da India*, Lisboa, Brotéria.

- PARTIDA TAYZAN, Armando. 2000. [2000]: «El sacrificio de Isaac: ¿colonización o integración escénica de dos culturas», en *El teatro franciscano en la Nueva España. Fuentes y ensayos para el estudio del teatro de evangelización en el siglo XVI*, ed. M. Sten, México, UNAM-CONACULTA-FONCA, pp. 265-280.
- RIVERA LAKE, Rodrigo [2005]: *El arte Namban en el México virreinal*, Madrid, Turner.
- RUBIERA, Javier [2012]: «Un episodio de transculturación: para un estudio del teatro misionero ibérico en Japón», en *Japón y España: acercamientos y desencuentros (siglos XVI y XVII)*, ed. M. J. Zamora Calvo, Gijón, Satori, pp. 197-211.
- [2019]: «Western Sacred Plays and Nō Style», en *Faraway Settings: Spanish and Chinese Theaters of the 16th and 17th Century*, ed. J.P. Gil-Osle y F. A. de Armas, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, pp. 209-224.
- RUIZ-DE-MEDINA, J. ed., [1990]: *Documentos del Japón 1547-1557*, Roma, Instituto Histórico de la Compañía de Jesús.
- [1994]: «The Role of Children in the Early Japanese Church», en *Portuguese Voyages to Asia and Japan in the Renaissance Period*, Peter Milward, ed., Tokyo, The Renaissance Institute, pp. 59-78.
- ed., [1995]: *Documentos del Japón 1558-1562*, Roma, Instituto Histórico de la Compañía de Jesús.
- [2003]: «The Role of the Blind *Biwa Hōshi* Troubadours in the History of the Christian Mission in Japan », *Bulletin of the Portuguese-Japanese Studies*, 6, pp. 107-145.
- SHELLY, K. y G. Rojo [1982]: «El teatro hispanoamericano colonial», en *Historia de la Literatura Hispanoamericana. Tomo I. Época colonial*, ed. L. Íñigo Madrigal, Madrid, Cátedra, pp. 319-352.
- STEN, María, ed., [2000]: *El teatro franciscano en Nueva España. Fuentes y ensayos para el estudio del teatro de evangelización en el siglo XVI*, comp. Ó. A. García y A. Ortiz Bullé-Goyri, México, UNAM-CONACULTA-FONCA.
- TAKAO, Makoto Harris [2017]: *Encounters in the Glocal Mirror. The Role of the Performing Arts in Japan's Christian Century and its Reflection in Early Modern Europe, 1543-1783*, University of Western Australia. [Tesis Doctoral].

## CRÓNICAS DE LOS COLOQUIOS



COLOQUIO SOBRE LA PUESTA EN ESCENA DE  
*LOS EMPEÑOS DE UNA CASA*  
DE SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ

**Jaime Rivero Sánchez**

---

UNIVERSIDAD DE CASTILLA-LA MANCHA

[http://doi.org/10.18239/cor\\_45.2021.08](http://doi.org/10.18239/cor_45.2021.08)

El coloquio se inicia con la intervención de el moderador, ANTONIO SERRANO, que presenta a los tres directores de escena. En primer lugar, agradece a los organizadores, Rafael González Cañal, Almudena García y todo el equipo, la invitación a estar en este coloquio de unas Jornadas que inician una nueva etapa que hay que apoyar. En este momento, Ignacio García (director del Festival) falta como integrante de la mesa. Se inicia el coloquio con la presentación de Manuel Canseco, a quien Yayo Cáceres saluda como maestro. Se trata de un gran director de escena que se ha dedicado fundamentalmente a la programación de teatros públicos, así como también ha realizado algunos trabajos en el mundo del cine. Se cita de él su labor como director del Festival de teatro clásico de Mérida y su montaje de un amplio abanico de obras que abarca desde los clásicos del Siglo de Oro (*Casa con dos puertas, mala es de guardar*) hasta los dramaturgos contemporáneos (*La pechuga de la sardina*). Actualmente se encuentra en medio de la dirección de *Corona trágica*, una adaptación de un poema de Lope que va a convertirse en el montaje número 100 de su carrera. En este momento de la

presentación se incorpora al coloquio Ignacio García y Antonio Serrano da la palabra a Manuel Canseco.

MANUEL CANSECO afirma sentirse entre amigos a los que admira profesionalmente, porque siente que le reintegran en la profesión. Prefiere no entrar en disquisiciones acerca de Sor Juana y *Los empeños de una casa*; incide en que tiene autonomía como pieza independiente de la fiesta teatral. Confirma haber montado la obra en la temporada 87-88, a la cual denominó *Los enredos de una casa*, y confiesa ser un enamorado del teatro del Siglo de Oro. Una vez montada *Casa con dos puertas...* se hallaba en el montaje de *El mágico prodigioso* cuando se vio en la necesidad de experimentar un poco a partir del bagaje adquirido como director de escena. El programa era ya distinto. La obra de Sor Juana le hizo pensar que no requería un decorado convencional, de tal manera que se le ocurrió emplear como escenario una especie de esquema de lo que podría ser una iglesia colonial (enseña al público la imagen). Todo era practicable mediante el empleo del aluminio forrado de corcho; se trataba también de una forma de hacer propaganda dado que Extremadura era entonces rica en corcho.

De esta forma, CANSECO decide experimentar con el decorado y el vestuario, ya que jugaban con distintas posiciones y escaleras móviles. El vestuario se caracterizaba también por el empleo del corcho, que se encontraba presente en todos los trajes, cuyo color se lograba por medio de la laca de bombillas (color pastel). La función se llegó a estrenar en Nueva York y tuvo bastante éxito. Tras contar una anécdota acerca del *casting* de los actores, incide en que una de las cosas que más le impresionaba entonces era poder presentar a un hombre disfrazado de mujer, siendo la obra de una figura como la de Sor Juana que remitía al misticismo, además de que se trataba de una comedia de enredo que permitía toda clase de juegos en la caracterización de los personajes. Se utiliza por primera vez la obra como juego; hasta entonces los antecedentes que había eran montajes clásicos que no acostumbraban a manipularse (a excepción de José Luis Alonso y su genialidad de incorporar decorados con dibujos de Mingote). Su compañía de actores jóvenes se permitió el lujo de jugar con los personajes y la ficción, dándole al espectador el verdadero montaje de Sor Juana que había previsto.

Cesa la intervención de Canseco y ANTONIO SERRANO pasa a presentar a Yayo Cáceres. Afirma que se trata del personaje más completo que el teatro exige: director, actor, músico... EL MODERADOR resalta que Cáceres destaca en su carrera por ser uno de los fundadores de Ron Lalá, compañía fundada en 1996 y refundada en 2001, que puso boca abajo y cambió totalmente el paradigma de representación del teatro

clásico en España en un momento determinado. Afirma que se descubrió entonces la posibilidad de representar un teatro clásico con absoluto respeto, pero con una nueva energía, vitalidad y humor bajo un punto de vista radicalmente nuevo. Recientemente, Yayo Cáceres ha sorprendido con el montaje de *Todas hieren y una mata*, obra escrita en verso en nuestro tiempo por Álvaro Tato, utilizando los mecanismos de escritura del teatro barroco. Cáceres forma parte de este grupo de personas dedicadas al teatro que está en un constante proceso de renovación que mantiene vigente el teatro clásico sin traicionar su esencia. Tras estas palabras, Serrano cede la palabra a Yayo.

CÁCERES reconoce que se trata de un honor estar entre tanta gente del mundo de la escena. El montaje de *Los empeños de una casa* fue en su caso una dirección compartida con la figura de Pepa Gamboa, con la que ha firmado el montaje. YAYO recita unas palabras de Gamboa en torno a la figura de Sor Juana, inclasificable y adelantada a su tiempo. Para CÁCERES, la obra representa un gran laberinto, el mismo laberinto que es la casa en la que se sitúa la acción de la obra, y que simboliza el amor en nuestras vidas, la fe llena de sombras. Se reconoce como una persona creyente en la que existen muchos momentos de sombras en los que creer es lo único que permite el regreso de la luz. Recalca la idea de que vivimos metidos en un laberinto del que no logramos nunca escapar. El laberinto y los enredos son las características principales de la obra: el punto de partida del montaje fue entonces pensar qué podía servir como un laberinto en sí mismo. YAYO afirma comprar el primer día de montaje una madeja de lana por cada personaje que permitiese clarificar los enredos. Insiste en que el teatro debe concebirse como una ciencia exacta que exige concretar, establecer ese puente necesario entre lo que sucede en el escenario y los espectadores. Aquellos que montan las obras deben ser precisos, certeros e inequívocos, pues hacen la función de guías y viajan con el espectador hacia el mismo sitio. La escenografía de su montaje estaba compuesta por cuadros muy grandes de pintura flamenca del siglo XVI que representaban escenas mitológicas y un tanto eróticas, de forma que hacían la función de las estancias de la obra. El director reconoce que la obra de Sor Juana contiene una de las escenas más interesantes de dirigir dentro del teatro áureo, en lo referente al travestismo del personaje de Castaño (el criado que se disfraza de galán).

YAYO CÁCERES pasa a hablar de la importancia de la música en sus montajes. Insiste en que se debe trabajar siempre con música original, debido a que la música es favorable para ese viaje o trasposición del espectador durante el espectáculo teatral. Afirma que la música opera favorablemente en la cabeza del espectador, razón por la que gusta de trabajar con música americana que recoja el color de la música española, pues considera que el teatro de Sor Juana es «de ida y vuelta». De esta manera, ha tra-

bajado con el bolero mexicano por ser esta la forma musical que se ajusta de manera exacta a la versificación del soneto. El instrumento utilizado es el retinto, una especie de guitarra encogida que se toca en Bolivia para puntear boleros. YAYO interpreta el fragmento de un bolero compuesto por él mismo para poner música al soneto de Sor Juana «Que no me quiera Carlos...», que se encuentra al final del primer acto de la obra. Seguidamente, toca otro tema basado en el tanguillo, compás que quedó enganchado en la música latinoamericana (jorocho, joroco, chapamé, etc.). El público aplaude emocionado y ANTONIO SERRANO introduce la tercera y última intervención con la presentación de Ignacio García.

IGNACIO GARCÍA destaca por ser el actual director del Festival y por su dirección de clásicos y de contemporáneos, así como por su gestión teatral realizada en distintos países de Hispanoamérica. Antonio comenta que cuando se habla con él se descubre que es una persona que está creando e inventando constantemente, lo que le proporciona una grandeza inmensa al mostrarse infatigable y permanentemente lúcido. Antes de darle la palabra, ANTONIO recalca que el Festival necesitaba de la figura de Ignacio García y su equipo. GARCÍA se siente más que abrumado por los elogios y la interpretación realizada por Yayo Cáceres. En su caso opta por hablar más acerca de la obra y dejar para más tarde las cuestiones relativas al montaje que realizó en 2002. Agradece su asistencia a las jornadas y a todos sus organizadores.

Ahora que es el director del Festival, se refiere a Almagro como la «reserva natural del Siglo de Oro». Se refiere a la labor de los directores por instaurar poco a poco *Los empeños de una casa* dentro del canon, dado que se trata de una comedia ejemplar. Recalca que muchos defensores del teatro del áureo han hecho lo posible por que Sor Juana esté en cartel y por reivindicar el estudio del teatro novohispano, con objeto de que este no sea una mera subdivisión del Siglo de Oro y puedan ser ampliados los horizontes de su estudio. A continuación, IGNACIO pasa a hablar del montaje, mediante el cual trató de que la obra fuese un homenaje a la escritora. En su opinión, el personaje de Leonor mantiene ciertos paralelismos con la figura de Sor Juana y, sumado al travestismo del gracioso Castaño, exhibe el interés de la autora por dotar de profundidad a los personajes femeninos. Incide en que la obra se sucede con nocturnidad, en consonancia con la personalidad de Sor Juana y el *Primero sueño*. Se trata del sentimiento de una mujer que padece las turbulencias y abismos del alma, y que al mismo tiempo sufre una constante represión que la obliga a ser militante y a estar atenta a lo que le rodea (tal y como le sucede al personaje de Leonor).

Partiendo de la idea de «nocturnidad» de la heroína trágica Leonor como trasunto de Sor Juana, IGNACIO trata de ambientar la producción en un contexto neo-

romántico. Este es entendido como espacio metafórico del alma de un personaje (Leonor), que como Sor Juana se resiste a casarse con quien no le corresponde, a encerrarse donde no quiere estar encerrada, a que los hombres le digan lo que puede o no puede hacer o lo que debe o no debe saber. IGNACIO GARCÍA insiste en la idea de que los escenarios del Siglo de Oro fueron un entorno totalmente libertario y de propuesta cívica, donde las mujeres podían pensar, hacer, proponer y ocupar lugares que en la vida civil no podían ocupar. Las mujeres que escribían y actuaban eran adelantadas a su tiempo, y fue de esta manera como lograron escapar de la verticalidad opresora del siglo XVII. Por eso, esta comedia es interesante, porque en ella la mujer es la protagonista.

Afirma que más que un conflicto amoroso, Sor Juana representa en el personaje femenino la emancipación intelectual de la mujer de su tiempo, el mismo modelo que de la autora representa el Festival bajo el lema de «el mundo iluminado, y yo despierta». Lejos de representar a la escritora por medio de la simbología religiosa, se la representa a través de la simbología intelectual (la imagen de Sor Juana con un libro). Se persigue representar a la mujer que piensa y hace en libertad, aquella que decide encontrar en la creación artística espacios de emancipación. GARCÍA insiste en no poder decir nada más acerca del montaje, pero sí afirma que *Los empeños de una casa* fue la primera obra en la que se peleó con los clásicos, concretamente con los desenlaces de estos. Si bien acepta la convención de la época, confiesa que le cuesta admitir la estructura de los finales rápidos y cerrados por medio de casamientos felices, habituales en el teatro áureo. Para él, la estructura de los finales es precipitada, incluso en una obra como *Los empeños*, donde hallamos la proporción equilibrada entre personajes masculinos y femeninos. En la escena final de la obra la importancia reside en que Leonor encuentre su lugar y espacio, más que el hecho de que encuentre marido. Su lugar, como el de Sor Juana, es la contradicción, la duda, esa fe y convicción que a ratos falla y que de cuando en cuando se agrieta. En su montaje consigue un efecto de carácter romántico cuando los personajes recitan el famoso soneto del final del primer acto (interpretado antes por Yayo Cáceres). Con objeto de enfatizar la expresión de la cuita y del sufrimiento amoroso, los actores comienzan susurrando levemente el texto hasta gritarlo de manera desaforada al más puro estilo *Sturm und drang* y con música de Schubert sonando de fondo.

Tras los aplausos del público, ANTONIO SERRANO señala la riqueza de lo expuesto por los intervinientes y hace una serie de consideraciones acerca del repertorio del Siglo de Oro. Frente a las comedias hartamente representadas, como *La vida es sueño*, existen otras comedias del amplio conjunto de piezas teatrales que no han sido casi

representadas en los últimos años, como es el caso de *Los empeños de una casa*. IGNACIO GARCÍA interviene afirmando que, en su concepto, abrir el repertorio a obras más desconocidas supone «democratizar» el teatro áureo. MANUEL CANSECO interviene comentando que hacer funciones de más de cuatro personajes resulta complicado, pues la dificultad del teatro estriba en el hecho de que es colectivo. El problema no reside en producir, sino en distribuir. Recalca que el público resulta fundamental, pues una comedia se monta para ser comunicada a un auditorio y no se hace del escenario para dentro. En palabras del director, «una comedia no se hace hasta diez días antes de su representación», pues no existe un único público homogéneo.

UN ASISTENTE al colquio pregunta acerca de los espectadores que asisten a ver teatro clásico, y de qué forma se puede acercar el género dramático en un tiempo en que se pierde público en ese sector. CANSECO se considera en desacuerdo con esta afirmación y contrarresta la opinión del asistente afirmando que, lejos de perderse público, se ha ganado aún más en las representaciones de teatro clásico. En su opinión, el clásico está actualmente en auge, ese espectador existe y es una realidad, tal y como demuestra el éxito que tiene el propio Festival y que refleja una clara necesidad de teatro y espectáculo por parte del público espectador. YAYO CÁCERES añade que este no es un tiempo de crisis para el teatro, sino un tiempo de cambio en el paradigma: el público necesita ver teatro del Siglo de Oro de otra manera, más abierto y en diferentes modelos. Insiste en la realidad de una demanda del público para ver teatro áureo. IGNACIO GARCÍA afirma que con la representación de *Los empeños de una casa*, *Con quien vengo, vengo* o *El conde de Partinuplés*, comedias menos reconocidas o «segundonas», se enriquece la «biodiversidad escénica» mediante la convivencia de obras extrañas junto con aquellas más canónicas. YAYO apunta que la «España literaria» es la que se busca en ese concepto de biodiversidad cultural.

ANTONIO SERRANO refuta las afirmaciones de Manuel Canseco y exhibe una posición pesimista respecto a la consideración del público, indignado con la evidente desconexión de este y la pérdida de interés por el teatro clásico. Argumenta acerca del desarrollo de este género dramático, el cual requiere de esfuerzos e intereses especialmente de ese conjunto de espectadores; afirma que esta no deja de ser una labor de estado en lo que respecta a la difusión de la cultura. A continuación, YAYO CÁCERES realiza de nuevo una intervención musical acerca del mencionado soneto de Sor Juana en la que anima al público a participar mediante el canto y la recitación del último verso. Tras la intervención, el público aplaude entusiasmado y EL MODERADOR da las gracias a los tres directores, a los organizadores y al público por la asistencia y la celebración del coloquio.

CRÓNICA DE LA REPRESENTACIÓN DE  
*EL CONDE PARTINUPLÉS Y VALOR, AGRAVIO Y MUJER*  
DE ANA CARO MALLÉN (FUNDACIÓN SIGLO DE ORO)

**Óscar García Fernández**

I.E.S./ UNIVERSIDAD DE LEÓN

[http://doi.org/10.18239/cor\\_45.2021.09](http://doi.org/10.18239/cor_45.2021.09)

RAFAEL GONZÁLEZ CAÑAL, director de las XLII Jornadas, modera el coloquio sobre la representación de dos comedias de Ana Caro Mallén: *El conde Partinuplés y Valor, agravio y mujer*, espectáculo al que acudieron los participantes de las Jornadas de Teatro Clásico, en el Palacio de los Oviedo, el martes 9 de julio de 2019 a las 22.45 horas. Asisten al coloquio RODRIGO ARRIBAS, productor del espectáculo y FERNANDO GIL, director del montaje de *El conde Partinuplés*.

PRESENTACIÓN DE LOS INVITADOS Y DE LA AUTORA ANA CARO

El moderador presenta a su derecha a RODRIGO ARRIBAS, hombre de teatro que ya ha participado anteriormente en estas Jornadas y que pertenece a la Fundación Siglo de Oro. Es licenciado en Arte Dramático por la RESAD, ha trabajado en la CNTC y ha dirigido y producido varios montajes, como la rescatada *Mujeres y criados*, hecha en colaboración con el grupo PROLOPE de la Universitat Autònoma de Barcelona y representada en Almagro hace pocos años. Es director adjunto del Teatro

Real, también ha dirigido y producido otros montajes como *El perro del hortelano* o *El rufián dichoso*. Además, la propia Fundación Siglo de Oro gestiona la representación de los clásicos en la Cuesta de Moyano, es decir, estamos ante un hombre de teatro muy consolidado en la escena actual.

RAFAEL GONZÁLEZ presenta a FERNANDO GIL, el director de *El conde Partinuplés*. GIL es licenciado por la RESAD y ha trabajado en cine, en distintas series de televisión e incluso ha encarnado como personaje al rey Felipe VI. FERNANDO GIL mantiene el gusanillo teatral que comenzó con la Fundación Siglo de Oro con la que llegó a representar en The Globe (Londres).

Ana Caro Mallén es la autora de las dos comedias representadas. Se trata de una autora con solo estas dos comedias conservadas, además de haber sido la encargada de los autos sacramentales representados en Sevilla entre 1641 y 1645. A pesar de que hay pocos datos biográficos y pocos textos conservados, aparece citada en diferentes documentos de la época y, gracias a ello, sabemos que compuso varias comedias y que fue protegida por el Conde Duque de Olivares.

#### GÉNESIS DE LOS MONTAJES

Comienza el coloquio con RAFAEL GONZÁLEZ preguntando sobre el origen de la representación, sobre la génesis del proyecto: ¿cómo surgen estos montajes? ¿Por qué se representan las dos obras a la vez?

RODRIGO ARRIBAS toma la palabra y explica que el proyecto surge a través de Verónica Klausich, directora del montaje *Valor, agravio y mujer*, que se había acercado a la autora Ana Caro. La Fundación Siglo de Oro vio que este podía ser un buen proyecto y estudiaron la contemporaneidad de la obra, observando que la autora es capaz de «navegar en las aguas» de una sociedad dominada por el hombre y presenta un personaje femenino como antagónico, que es muy actual e interesante. A pesar de que los textos no son fáciles y presentan, en ocasiones, una estructura dramática un tanto antigua, desde la Fundación Siglo de Oro han realizado varios talleres para conocer mejor la obra de esta autora. A esto se debe añadir que ha sido una gran oportunidad y hay una voluntad decidida para recuperar obras y ampliar el repertorio del teatro aurisecular, reconociendo el riesgo que supone trabajar sobre una autora nunca representada en el siglo XXI.

Respecto a la idea de combinar dos textos, afirma que surgen nuevas posibilidades comerciales para ambos, sobre todo si tenemos en cuenta que el elenco es el mismo para ambas comedias, lo que permite una flexibilidad interesante.

En este mismo sentido, RAFAEL GONZÁLEZ recuerda que hay dos directores diferentes para trabajar con el mismo elenco, a lo que RODRIGO ARRIBAS contesta que, a pesar de ello, las condiciones de producción obligan a compartir elementos, no solo de reparto sino también los relacionados con el espacio y los útiles escénicos.

A continuación, el moderador pregunta a FERNANDO GIL cómo fue su aproximación a *El conde Partinuplés*. FERNANDO GIL responde que en sus inicios teatrales estuvo con compañías como Tricycle o Yllana, donde el humor era y es fundamental y ese humor absurdo fue lo que reconoció en la obra. Así, encontró esta obra del final de la vida de Ana Caro, momento en el que se amplían los espacios de representación, y se vio ante una obra de gran artificio escenográfico, con una historia mágica que decidió llevar a cabo con una importante carga audiovisual. De esta manera, han intentado mantener «el toque moderno» de Ana Caro, si bien, la trama ha mantenido la parte mágica. Así, añade que el personaje femenino de Rosaura está en el poder, pero para seguir ostentando este poder debe casarse por imposición de sus propios súbditos. Este personaje se puede relacionar con la propia Rosaura de *La vida es sueño* o con Diana de *El perro del hortelano*, lo que supone un homenaje de Ana Caro al teatro que le gustaba en su propia época. Dado que fue una de las primeras escritoras profesionales, hubiera sido interesante que se hubieran conservado más textos de esta autora, asegura FERNANDO GIL.

#### CUESTIONES ESCENOGRÁFICAS

RAFAEL GONZÁLEZ CAÑAL pretende acercarse a los elementos de la puesta en escena y pregunta sobre diferentes cuestiones, comenzando por el llamativo juego con las sombras de *El Conde Partinuplés*.

FERNANDO GIL asegura que es muy interesante, ya que solo es necesario trabajar con los perfiles de los personajes mientras que el resto de las ropas son surrealistas. Otra cuestión es el juego con el sonido, FERNANDO GIL habla de la necesidad de subir el volumen en la obra y para ello utilizan el «báculo» de la sacerdotisa, que tiene un micro, para paliar el efecto de lo audiovisual. De esta manera el director considera que queda equilibrado el uso de la técnica y de lo manual.

Por otro lado, GONZÁLEZ CAÑAL señala uno de los peros de la puesta en escena: las dudas que mostraban los actores a la hora de colocarse y situar los elementos escénicos. GIL apunta que se trata de un estreno y que el mundo detrás de las gasas supone una gran dificultad, especialmente por causa de que el elenco ha ensayado en otros espacios y este espacio del palacio de los Oviedo es más pequeño en la parte tra-

sera, por lo que se pierde parte del dinamismo de la representación, ya que los actores entran en escena con demasiado estrés. Así, GIL admite la crítica y dice que tienen que mejorar la armonización de la energía en la obra.

A raíz de estas palabras, GONZÁLEZ CAÑAL insiste en que es un estreno, aunque ARRIBAS habla del planteamiento de la Fundación Siglo de Oro, que es no pensar tanto en el resultado. Por otra parte, al no haber antecedentes de representaciones actuales sobre Ana Caro, les surge la necesidad de generar una relación de los dos textos con el espectador del siglo XXI. De esta manera han logrado una puesta en escena muy especial y singular, con un gran potencial y con una conexión hacia el futuro. De aquí que ARRIBAS considere fundamental el fluir de las representaciones y el encuentro con la crítica y con este tipo de coloquios, que permiten la mejora, de manera que solicita la opinión del público para poder seguir mejorando.

#### LA MODERNIDAD DE ANA CARO

Asistentes del público toman la palabra, entre ellos DAVID ARRANZ, que ensalza las figuras de FERNANDO GIL, a quien ha visto en el teatro del Canal con un Goldoni muy moderno, y a RODRIGO ARRIBAS, «un genio en el trabajo de los clásicos y en su labor con la Fundación Siglo de Oro». Luego, ante lo inédito de ANA CARO, lanza una pregunta sobre la autora: ¿cómo se define? ¿qué dificultades han surgido?

FERNANDO GIL toma la palabra y habla de *El Conde Partinuplés*, donde el artificio escenográfico está por encima del propio texto teatral, pero GIL quería una historia que se sostuviera por sí misma y con el elemento audiovisual como soporte para mantener la trama. GIL reflexiona y asegura que, si se elimina la parte más artificial, lo que nos encontramos es una historia de amor romántica con dos personas en su madurez, dos personajes que comparten la ausencia de amor: bien por la profecía de Rosaura o por la relación imposible del conde, que además viene impuesta por el rey de Francia. Al enamorarse estos personajes con esa edad, lo que surge es un amor adolescente.

Respecto a la propuesta de Ana Caro, esta autora sugiere un comportamiento feminista al poner en entredicho que una mujer no pueda gobernar sin marido. Además, las mujeres son las dinamizadoras de toda la trama, hasta tal punto que es la precursora de *Tinder*, ya que la prima de Rosaura pone ante sus ojos con imágenes un desfile de pretendientes a los que tiene que elegir viéndolos desde lejos.

ARRIBAS señala que en *Valor, agravio y mujer* hay una subjetividad en la visión femenina y aboga por ampliar el repertorio a pesar de que no son dos grandes textos,

de manera que la parte artística de la puesta en escena tiene que ser muy fuerte. En otras obras de Lope de Vega, como *Mujeres y criados*, no hubo necesidad de tocar los versos, mientras que con Ana Caro sí, porque estamos ante una comedia de capa y espada con poca trascendencia pero que tiene un elemento muy interesante: una mujer que quiere cambiar la situación dada.

#### ELOGIOS DEL PÚBLICO

Otra asistente toma la palabra para felicitar a la compañía por las representaciones. Esta persona asegura que nunca había visto nada parecido sobre las tablas ya que estaba fascinada por si se representaba una comedia de magia o qué otro concepto podría ser. Además, le ha llamado mucho la atención el personaje femenino interpretado por un hombre. A pesar de que también encuentra algún desajuste en la música, alaba cómo se movían los personajes masculinos ante los círculos psicotrópicos, que parecía que volaban... Respecto a la segunda obra, *Valor, agravio y mujer*, le parece más tradicional que la primera, más de capa y espada, pero considera un acierto el tratamiento de los personajes femeninos que tienen mucha fuerza.

Otra persona del público agradece la interpretación de *El conde Partinuplés* y destaca lo acertado del recurso digital y que la escenografía le recordó a una obra del siglo XVIII más que a una comedia barroca. Además, esta persona observa la presencia del mito de Eros y Psique pero invertido, por lo que pregunta si tiene algo que ver.

FERNANDO GIL recuerda el mito y felicita por lo acertado del comentario. Respecto a la escenografía, nos dice que fue fluyendo, ya que no tenían ningún antecedente de representaciones, pero la idea de las gasas ofrece una posibilidad muy potente dado que cuatro gasas retroproyectan hasta cuatro imágenes y se crea así un túnel con fuga, casi como un directo en 3D. De esta manera se va desarrollando la función con un elemento clave, el uso de las sombras y las proyecciones en vídeo, que parece que combinan muy bien la parte de teatro clásico y el moderno y actual.

#### OPINIONES DISCORDANTES

En este sentido, surgen algunas críticas que pretenden mejorar el espectáculo: RAFAEL GONZÁLEZ CAÑAL señala que el foco se proyecta de manera constante pudiendo llegar a molestar al público y el director contesta que es un problema técnico, ya que el proyector no tenía *shutter* y no se podía llevar a negro, aunque van a hacer lo posible por solventar la cuestión y agradece la crítica.

BEATRIZ ARACIL interviene desde el público con una pequeña crítica: la imagen se proyecta sobre el actor y no es la mejor manera de representar. El director, FERNANDO GIL, admite que no había tiempo para organizar de nuevo la proyección con los problemas técnicos que surgieron, como el cableado de 25 metros. Asegura que no le gusta ver proyectado sobre el actor, pero se trata de un problema que no se podía solventar.

De este vivo coloquio surgen nuevas preguntas del público sobre *El conde...*: Hay un vestuario de época y un audiovisual muy moderno. ¿Por qué quieren casar estas dos estéticas tan conflictivas entre sí? Y sigue esta reflexión con otra pregunta: ya que estamos ante una obra de rabiosa actualidad, ¿hubiera ganado fuerza si se hubiera actualizado completamente?

FERNANDO GIL asegura que no contaba con ninguna referencia de representaciones ni clásicas ni actuales de esta autora, por lo que parecía necesario respetar la época, pero sumando el artificio audiovisual; de aquí que consideraran que hacer un salto más grande cambiando también el vestuario quizás fuera excesivo.

El diálogo continúa y esa misma persona del público replica preguntando por qué no se mantiene toda la cuestión técnica de una manera «más clásica». El director vuelve a contestar incidiendo en que la producción sería todavía más cara económicamente hablando. No se sabe cómo fue la representación inicial de la obra de Ana Caro, pero dados todos esos elementos mágicos, la mejor manera de llegar a ese nivel pasaba por usar la solución moderna de explotar el elemento audiovisual.

Al albur de estas cuestiones de mantener o no la tradición, surge una nueva pregunta entre el público: se produce un choque al final de *Valor, agravio y mujer* entre la canción de *La chica yeyé* y el respeto al texto a lo largo de toda la obra.

RODRIGO ARRIBAS agradece este comentario y le da la razón a la persona del público. La idea que tenían era construir una serie de puentes que conectaran las partes de la obra. En este sentido, la funcionalidad de la canción estaba en la necesidad de una transversalidad de la obra en relación con la fiesta. A lo largo de la obra hay una canción y juegos en la puesta en escena, pero el caso de *La chica yeyé* no funciona porque no conecta con el público, de manera que hay que eliminarla. Así, ARRIBAS reconoce el error, pero insiste en que es necesario seguir haciendo apuestas arriesgadas como estas, dado que se genera una necesidad de renovación y conexión con el público actual.

## OTROS ASPECTOS A MEJORAR

Una nueva cuestión que se pone sobre la mesa por parte del público es la referente al baile de disfraces en *Valor, agravio y mujer...* ARRIBAS admite que no está bien explicado en escena, por lo que no se entiende bien. En esta obra la propuesta narrativa solicita que se dé la información necesaria para el espectador, pero es una información que el personaje no tiene y de aquí surge la comicidad, aunque en este caso no se ha alcanzado esa esencia narrativa, por lo que hay que eliminar los elementos que no son acertados.

Otro asistente agradece la «horterada fantástica» en referencia a *El Conde...*, pero con respecto a *Valor...* ve un elemento que hay que mejorar en la escena de los balcones, donde no se lograba distinguir bien a las damas por causa de la gasa.

ARRIBAS, muy activo la hora de asumir las críticas, agradece la idea y dice que se debe ver bien al personaje cuando está en escena, por lo que deben hacer lo necesario para mejorar.

DANIEL MIGUELÁÑEZ toma la palabra y reconoce la labor de los participantes en la mesa y añade una pregunta sobre las proyecciones, elemento de anclaje fundamental de la primera función: ¿cómo se van a llevar a cabo en otros espacios escénicos diferentes?

A este respecto, FERNANDO GIL asegura que se puede hacer el montaje con menos gasas, más pequeño; es decir, se puede ir adaptando dependiendo del espacio donde se represente, hasta el punto de que se puede hacer con un único elemento frontal.

JÉSSICA CASTRO pregunta por un elemento que se encuentra en la obra original de ANA CARO pero que la apuesta dramática elimina: la transmutación en león de Rosaura, quizás por la necesidad de reducir el tiempo, pero al no haber fiera en el bosque se pierde un referente.

El director FERNANDO GIL contesta que ha sido una licencia que se han tomado, porque la transformación era muy compleja y, si no se hacía de manera adecuada, rebajaba la entidad del personaje de la emperatriz Rosaura, por lo que era un escollo y decidieron eliminarlo.

Surge una última pregunta del público. ALBERTO GUTIÉRREZ opina que en *El conde Partinuplés* el exceso de proyecciones distrae la atención y hacen perder el hilo narrativo, aunque sí sirven para introducir al espectador en el mundo mágico.

FERNANDO GIL destaca que este mundo mágico va naciendo dentro del propio personaje del conde, pero cree que también se puede ir haciendo un poco más pequeño.

Con un clima muy cordial y de compañerismo, RAFAEL GONZÁLEZ CAÑAL, director de las Jornadas, cierra el coloquio agradeciendo al público su participación y a los miembros de la mesa su asistencia, su honestidad y la valentía a la hora de llevar a las tablas a una autora como Ana Caro, que nunca se había representado antes, una autora que era necesario recuperar y, a pesar de las reflexiones que invitan a mejorar, insiste en que deben seguir trabajando y recuperando nuevas obras auriseculares.

CRÓNICA DEL COLOQUIO SOBRE LA REPRESENTACIÓN DE  
*EL CASTIGO SIN VENGANZA*  
(COMPAÑÍA NACIONAL DE TEATRO CLÁSICO)

**Alberto Gutiérrez Gil**

---

UNIVERSIDAD DE CASTILLA-LA MANCHA  
0000-0002-67050374

[http://doi.org/10.18239/cor\\_45.2021.10](http://doi.org/10.18239/cor_45.2021.10)

Es la segunda vez que la Compañía Nacional de Teatro Clásico recupera *El castigo sin venganza* y lo lleva a las tablas con gran éxito de público y de crítica. En abril de 2005 una CNTC liderada por Eduardo Vasco estrenó en el Teatro Pavón este reconocido texto del último Lope con Jesús Fuente, Arturo Querejeta y Clara Sanchis a la cabeza del reparto. Catorce años más tarde, Helena Pimenta retoma la más afamada tragedia lopesca con dos objetivos claros: el primero, presentar una relectura del texto que profundizara en los miedos, las contradicciones y las pasiones del ser humano para hacer un análisis de los resortes del poder, la justicia, el amor o el deseo; el segundo, poner un broche de oro a su trayectoria dentro de la compañía con una obra maestra que rebosa vitalidad y actualidad.

El jueves 11 de julio de 2019, en el marco de las XLII Jornadas de teatro clásico de Almagro, tuvimos la oportunidad de celebrar un coloquio con la directora y los actores principales de esta nueva puesta en escena de *El castigo sin venganza*, que tuvo lugar en el Hospital de San Juan la noche anterior. Así, contamos con la presencia de

HELENA PIMENTA como directora del espectáculo y JOAQUÍN NOTARIO (duque de Ferrara), RAFAEL CASTEJÓN (Federico) y BEATRIZ ARGÜELLO (Casandra) en representación del elenco, y todos ellos moderados por RAFAEL GONZÁLEZ CAÑAL, quien inicia el coloquio dando unas ligeras pinceladas sobre sus recorridos profesionales.

Helena Pimenta lleva desde finales de 2011 como directora de la CNTC, aunque anteriormente ya había demostrado su buen hacer con su propia compañía, muy centrada en el teatro clásico español y en el teatro de Shakespeare. Ya con la CNTC ha montado grandes títulos como *La vida es sueño*, *La verdad sospechosa*, *Donde hay agravios no hay celos*, *El alcalde de Zalamea*, *El perro del hortelano*, *La dama duende* y, cerrando este corpus, *El castigo sin venganza*, y en la mayoría de ellos ha contado con la colaboración de Joaquín Notario o Rafa Castejón. Después de todo este recorrido en la CNTC comienza una nueva etapa que, tal como augura su extraordinaria carrera, traerá muchos éxitos.

Joaquín Notario, por su parte, es todo un referente tanto en la compañía como en las Jornadas de teatro clásico de Almagro. A partir de los años 90 se ha convertido en un habitual de las calles de Almagro en el mes de julio y, desde entonces, ha hecho papeles de diversa naturaleza en sus espacios. Es un actor que ha tenido el privilegio de hacer dos montajes de *La vida es sueño*, con personajes diferentes en cada uno de ellos, protagonizar grandes títulos de todos nuestros dramaturgos áureos y, además, conquistar el mundo de la televisión y el cine.

Rafa Castejón, integrante de una familia de actores muy conocida y reconocida en el mundo del teatro, no falta este año tampoco a su cita con la CNTC, en este caso dando vida al personaje de Federico. Finalmente, nos acompaña Beatriz Argüello, una actriz con una gran experiencia en el teatro clásico y contemporáneo que ha trabajado al mando de Eduardo Vasco, Helena Pimenta o Blanca Portillo. Destaca también su recorrido en la gran pantalla.

RAFAEL GONZÁLEZ CAÑAL abre el coloquio con una cuestión ya clásica en este tipo de actividades y que obliga a los participantes en la mesa a hablarnos del proyecto en sí y de cómo cada uno de ellos afrontó su participación desde el inicio. Comienza HELENA PIMENTA, quien reconoce que levantar este montaje ha sido un trabajo muy hermoso a la vez que difícil, pues dar pasos en su construcción era muy complicado. Siempre hay que elegir entre todas las posibilidades y potencialidades que ofrece la obra, lo que obliga a descartar algunas que, probablemente, hubieran sido también interesantes. En este sentido, la primera elección tiene que ver con el título en sí. Se eligió este drama como parte de la programación de la CNTC, teniendo permanentemente en el horizonte el trabajo previo de Vasco. Tenían, por tanto, la más calderoniana obra

de Lope y una de las grandes del teatro clásico español y, para redondear el proyecto, contaban con buenos actores y un gran equipo que se complementaron a la perfección en la creación, recorriendo el texto y el subtexto para rastrear aquello que aparecía explícito en la obra y aquello que no. Así lo veremos a lo largo del coloquio, donde se demuestra cómo el palacio y sus estancias fueron una pieza clave en dicha construcción.

Una vez encontrada la metáfora escénica, el siguiente paso fue enclavar la acción en una época determinada. Trasladar a los personajes a la Primera Guerra Mundial fue la decisión a la que llegó el equipo tras considerar que el contexto belicoso y de continua amenaza para Ferrara que se atisba en la obra era el más adecuado. Pero, más allá de una circunstancia material, el interés se centró en buscar un momento histórico en el que se evidenciara el conflicto social entre civilización y barbarie, un momento en el que nos topamos con una sociedad manchada por la violencia en la que cada cual se salva como puede. El objetivo fue, por tanto, profundizar en el dolor intenso, en el desgarrar, en la parte oscura de una sociedad marcada por el poder del mandatario, en este caso, del duque. No fue una tarea fácil, pues la oscuridad es un ente inmaterial difícil de abordar, pero contaba con un gran elenco que demostró gran destreza a la hora de construir los personajes a partir de un texto también complejo.

Retomando esta última idea, RAFAEL GONZÁLEZ CAÑAL lanza a Helena la siguiente pregunta: ¿No hay una gradación desde un inicio en tono festivo hasta un final bastante violento? La directora confirma que se trabajó intensamente en esa dirección, algo que, personalmente, le afectó bastante, pues le permitió comprobar que la humanidad iba a la deriva. Confiesa también que llegó a cronometrar los momentos trágicos dentro del total de la pieza y, curiosamente, se reducían únicamente a diecisiete minutos (eso sí, de una intensidad y un efectismo cegadores), un hecho que le demostró que, pese a las apariencias, era una obra eminentemente positiva.

BEATRIZ ARGÜELLO, desde la esfera del mundo actoral, incide en lo maravilloso que resulta para cualquier actor encarnar a un personaje de Lope y, más aún, de esta obra. En su caso, se ahondó escena a escena en el espacio vacío, en el conflicto y en el texto, desde un comienzo donde parece que todo saldrá bien (a pesar de que su devenir en la obra se inicia con un matrimonio de conveniencia) hasta un final desgarrador. El comportamiento de su personaje, señala, deriva de su propia educación, fuertemente marcada por un sólido concepto de la obligación y la obediencia. A partir de esa idea tejió su papel como duquesa, siempre teniendo a la vista que sus aspiraciones se verían irremediablemente truncadas por el destino. De hecho, lejos de una Casandra positiva, la dama está sujeta a un gran abanico de cambios que la convierten en un personaje trastornado.

Sin embargo, el drama de Casandra no queda ahí, sino que la protagonista es víctima de una sociedad patriarcal en la que la mujer es cosificada, un espacio en el que la mujer no tiene ni voz ni voto. Es a partir de la segunda jornada cuando se produce, no obstante, cierto cambio en esta inercia, pues la dama se rebela contra un marido que la ningunea y que no cumple en la cama con ella, una situación que, lejos de victimizarla, provoca en ella un fuerte sentimiento de culpabilidad. Esta ausencia de marido colma el conflicto y lanza a Casandra a los brazos de Federico, caballero que representa un amor prohibido pero muy acorde a su naturaleza.

Para Beatriz fue algo maravilloso enfrentarse a un personaje guiado por el sino trágico, un destino que era más grande que ella misma o que el resto de personajes y que la sumerge en un estado de imaginación diferente que, teniendo en cuenta las dimensiones del Hospital de San Juan, es una situación complicada de traducir escénicamente.

Tampoco fue fácil para RAFA CASTEJÓN enfrentarse a *El castigo sin venganza*, el Everest del teatro clásico en su opinión, tanto por los textos que implican a varios personajes como por aquellos que se construyen únicamente como monólogos de su personaje. Reconoce, además, la falta de objetividad a la hora de leer la obra, pues confiesa leerse a sí mismo en ella, encuentra en sus palabras sus propios sentimientos, sus pensamientos, etc. Fue complicado el poder trabajar el texto antes de los ensayos de una manera objetiva, pero más complicado fue aún el compartir su lectura con la de sus compañeros y volver a cuestionarse todo de nuevo. Los meses de ensayo, señala, son muy duros, no solo por la implicación física, sino también por el trabajo mental y la gran cantidad de dudas que hay que resolver en el transcurso; pero también lo considera un tiempo enriquecedor en el que se juega con la improvisación en un contexto en el que los actores se conocen bastante bien y se crea una atmósfera de fuerte complicidad, ingrediente indispensable para una futura buena puesta en escena.

El último en responder fue JOAQUÍN NOTARIO, quien explica que centró su trabajo en torno al concepto del poder de cada uno de los personajes del «cuento», a las expectativas de futuro de cada uno y a la razón de sus acciones que, en resumen, no son sino los motores que mueven realmente a todos los seres humanos. Su personaje detenta una buena posición social y económica, lo que le permite hacer en cada momento lo que le place, pues es el gran señor de una poderosa ciudad-Estado; sin embargo, sufre un fuerte conflicto interno: ama a su hijo bastardo a pesar de tener en contra a la opinión pública, que amenaza con dar al traste con su bienestar público y privado. El duque es un hombre que vive preso de la aristocracia, un escenario que propicia el trágico final de su hijo. Ferrara, por tanto, se convierte en su gran infierno,

en el hogar más oscuro, un lugar en el que el duque encuentra como única salida, tras ver morir a su hijo, su propia muerte.

Las relaciones que mueven la ficción son las relaciones amorosas y, tras ellas, subyace la identidad del poder y lo que la sociedad espera de ello. El problema aparece en el momento en que Casandra se niega a convertirse en una mujer «florero» y él rechaza ser un «hijo de papá», una disyuntiva que desemboca en un maremágnum de conspiraciones y engaños. El palacio se convierte, por tanto, en una ratonera en la que unos animales se comen a otros y cuyo único superviviente será el duque.

Finaliza Notario este pequeño excursus recordando cómo descubrió al personaje del duque cuando era joven de la mano de Miguel Narros y cómo, desde ese momento, quedó prendado de él. Al igual que le ocurría a Castejón, es una obra y un personaje que le ha hecho mucho daño, pues a través de él ha conocido recovecos de sí mismo que no hubiera querido conocer y que se tradujeron en un maniqueísmo escénico que se impone en la historia y que dificulta el eliminar ciertos prejuicios que le impiden encontrar la verdad en cada ente de ficción.

Tras la intervención de los tres actores y la directora, que dan buena cuenta de cómo se gestó el proyecto y cómo la obra de Lope actuó personal y profesionalmente en cada uno de ellos, se abre un turno de preguntas que, tras los habituales agradecimientos y felicitaciones hacia directora y actores, se centra principalmente en el trabajo de escenografía que, en este caso, se revela como un elemento fundamental para entender las acciones de los personajes y materializa de una manera muy efectista sus propias luchas interiores.

La profesora BEATRIZ ARACIL se interesa por conocer cuál es la capacidad de movimiento de los escenógrafos y de los responsables de vestuario en la toma de decisiones del montaje, pues, como señalábamos, a pesar de que siempre es fundamental en escena, en este caso escenografía y vestuario actúan con su propio lenguaje como entes imprescindibles de la historia. PIMENTA, respondiendo a su duda, explica que no concibe un trabajo de este tipo de manera individual y, por tanto, necesita que todo el equipo se implique en el proceso de reflexión. Así, lo primero de todo es que el director conozca bien el texto, pero que también lo hagan el escenógrafo y los trabajadores de vestuario, iluminación, música y cuerpo. De hecho, añade RAFA CASTEJÓN, hay una simulación de la escenografía desde el principio que es indispensable para los actores porque marca fuertemente su interpretación.

Los asistentes al coloquio centraron su interés en tres elementos de la escenografía que marcan hitos escénicos en el trascurso de la historia: la silla de barbero

que actúa a modo de trono, el espejo que domina la estancia principal del palacio y, finalmente, el escenario giratorio.

La silla de barbero, señala UNO DE LOS ASISTENTES, es un mueble que se metamorfosea en un objeto que está a caballo entre un trono y una silla eléctrica o, en su defecto, una silla de dentista. En este sentido, plantea la duda de por qué, dada su fuerte connotación, no sucede en ella el asesinato de Casandra. HELENA PIMENTA toma la palabra y explica que la silla es en la representación el símbolo máximo del poder, pero también de la desnaturalización y la violencia. Está asociada al problema del poder, así como al del placer que produce a través de los halagos, la complacencia..., una serie de beneficios que tienen un precio muy alto para el personaje: la deshumanización que acaba con su propia destrucción. Aunque en Lope solo aparezca metonímicamente, para Helena es un elemento que produce dolor. Y, ¿por qué no ocurre el asesinato de Casandra en ella? RAFA CASTEJÓN recuerda que en la obra se muestra el asesinato de la dama en primer plano, algo muy valiente dado que no es fácil de construir en el escenario e impresiona bastante, pero este no podía ocurrir en la silla porque, si así fuera, estaríamos asistiendo a un crimen de Estado, una situación muy delicada en escena y más en el siglo XVII.

La profesora MARGÓ GLANTZ continúa profundizando en la escenografía y pone el foco en el espejo que domina la sala principal del palacio y que proporciona un plano diferente en la escena que materializa el acto sexual, un retazo de efectismo que funcionó a la perfección. PIMENTA recuerda, de hecho, que no solo ha de pensarse en el espejo en sí, sino que también las telas eran falsos espejos. Este objeto se convierte en el *leit motiv* del tercer acto y marca cómo todo se había transformado en una mentira, en un reflejo falseado de la verdad, a la vez que proporciona al espectador un conocimiento más amplio de la realidad. Es un recurso muy cinematográfico que da muy buen resultado en escena.

El tercer elemento escenográfico que llama la atención de los asistentes es el escenario giratorio, que, en palabras de HELENA PIMENTA, marca el camino del inicio, el camino de la vida y, finalmente, el destino que los personajes no podrán esquivar. Fue un artilugio, confiesa, que se tuvo que trabajar muy bien, pues debían evitar una pérdida de este sentido primigenio y evitar que se convirtiera en un elemento circense absurdo. ARGÜELLO agradece, desde la visión de su personaje, que los escenógrafos lo incluyeran, pues le ayudó mucho a la hora de mostrar el desequilibrio psicológico personal que sufría Casandra y que le obligaba a moverse a contracorriente (en este caso, en dirección contraria al movimiento de la rueda giratoria).

\*\*\*

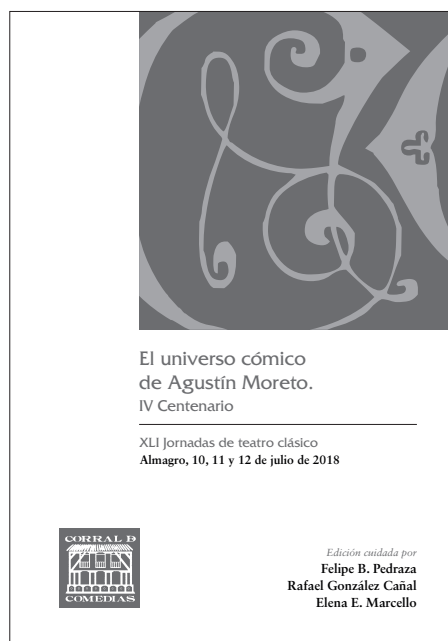
Tras un sincero homenaje que todo el público asistente ofreció a Helena Pimenta por su dedicación a la CNTC y al teatro clásico español, RAFAEL GONZÁLEZ CAÑAL cerraba el coloquio con el archiconocido subtítulo posteriormente dado a la pieza: «cuando Lope quiere, quiere». Con *El castigo sin venganza* quiso, y quiso hacer una tragedia poética al mismo nivel, incluso superior, que las de Calderón, algo que la CNTC consiguió cristalizar en este montaje. Y así quedaba constatado en el coloquio, en el que se demostraba cómo el teatro áureo sigue muy vivo, no solo a través de los textos, sino también de representaciones que mueven pasiones y sentimientos muy profundos en actores y espectadores.



## LIBROS EN ESCENA



PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B.,  
Rafael GONZÁLEZ CAÑAL y Elena  
E. MARCELLO (eds.): *El univer-  
so cómico de Agustín Moreto (IV  
centenario). XLI Jornadas de teatro  
clásico, Almagro, 10, 11 y 12 de  
julio de 2018*, Cuenca, Universidad  
de Castilla-La Mancha, 2020.



**Felipe B. Pedraza Jiménez**

UNIVERSIDAD DE CASTILLA-LA MANCHA

Orcid: 0000-0002-3601-1524

El 9 de abril de 2018 se cumplieron cuatrocientos años desde el nacimiento, en Madrid, de Agustín Moreto. A diferencia de lo que ocurrió con otras recientes efemérides, su centenario pasó prácticamente inadvertido. Puede afirmarse que, en el mundo de la farándula, los únicos que lo tuvieron presente desde el primer momento fueron los beneméritos artistas de Morboria Teatro, a los que debemos dos espectáculos memorables creados sobre geniales comedias del autor: *El lindo don Diego* y *De*

*fuera vendrá...* Los participantes en las jornadas de Almagro tuvimos la oportunidad de asistir al ensayo general de esta última, previo a su estreno público en el Festival de Almagro. Radio3 y el Instituto Cervantes ofrecieron, en el mismo marco, una versión de *El desdén, con el desdén* en la fórmula de radioteatro. Unos meses más tarde, la compañía Teatro Corral de Almagro puso en escena una versión sintética de *No puede ser...* Ya vencido el año del centenario, la Joven Compañía Nacional de Teatro Clásico estrenó el 12 de marzo de 2019 un excelente y original montaje de *El desdén, con el desdén*, dirigido por Iñaki Rikarte sobre una versión de Carolina África.

En el mundo académico cabe destacar la exposición *Escribir entre amigos. Agustín Moreto y el teatro Barroco*, comisariada por María Luisa Lobato y Elena Martínez Carro y organizada por la Biblioteca Histórica del Ayuntamiento de Madrid, en la sede de la Imprenta Municipal. El catálogo es un precioso volumen con interesantes aportaciones de Javier Rubiera, Alejandra Ulla, Elena Martínez Carro y Roberta Alvititi. A esto debe añadirse la incesante labor del grupo Proteo, que continuó su proyecto de edición del conjunto de las comedias de Moreto.

Las Jornadas de Almagro también quisieron festejar el aniversario redondo de este genio del arte cómico. El libro que comento reúne las ponencias que se presentaron en las sesiones celebradas durante los días 10, 11 y 12 de julio en el palacio de los condes de Valdeparaíso. Se estructuran en tres secciones: *El comediógrafo y sus recursos*, *Cuestiones métricas* y *Moreto en el tiempo*, a las que hay que añadir las *Crónicas de los coloquios* que se celebraron en esos días, y la habitual entrega de *Libros en escena*.

La sección más nutrida es la primera, como parece lógico en una convocatoria bajo el rótulo de *El universo cómico de Agustín Moreto*. En ella María Rosa Álvarez Sellers y Delia Gavela pasan revista a los resortes humorísticos del dramaturgo en un conjunto de piezas, algunas de ellas trágicas (porque no hay que olvidar que en la comedia española está siempre «lo trágico y lo cómico mezclado»). Se analiza la caracterización de los graciosos y sus nombres de capricho, los juegos metateatrales y la ruptura de la cuarta pared, los razonamientos paradójicos, los contrastes entre la elevada retórica de los galanes y las referencias escatológicas de las figuras del donaire, las bromas que rebajan esperpénticamente asuntos graves, las parodias, lo extravagante e insólito, las hipérboles, las comparaciones chuscas o peregrinas, las dilogías, el manejo de la fraseología de la época, los rasgos de ingenio y listeza, las indicaciones kinésicas, el uso de los apartes, la creación de una lengua rústica *ad hoc*, la construcción de figurones grotescos, el equívoco, el *quid pro quo*... Como se ve, una amplia panoplia de resortes que aparecen en las palabras y actos de todos de los personajes: en Moreto, como en el conjunto de la generación calderoniana, a pesar de la importancia de la

figura del donaire, se da casi siempre la generalización del agente cómico. A través de esos resortes se muestran los perfiles risibles que ofrece la realidad cuando, ocasionalmente, se suspende el principio de racionalidad que debe regir las relaciones humanas.

Esta primera sección cuenta, además de estos ensayos generales sobre la comicidad de Moreto, con estudios específicos sobre algunas comedias. Carmen Pinillos y Jéssica Castro analizan los recursos que aparecen en dos comedias palatinas: *Amor y obligación* y *Lo que puede la aprensión*. En ellas se multiplican los ejemplos del juego equívoco con las alusiones ingeniosas a la homosexualidad o la impotencia, o con los nombres de los personajes, la confusión de identidades, el uso de la máscara, los disfraces... en busca de «la risa y la diversión del público espectador».

El último capítulo de la sección inicial se dedica al «Humor y comicidad en el teatro breve de Moreto». Abraham Madroñal señala la predilección por el «entremés de burlas» en que un personaje avisado se mofa de otros caracterizados por su torpeza y atolondramiento. A veces, la pieza juega con el teatro en el teatro, como en *El poeta* o *El vestuario*, con la cita burlesca de romances populares, con la parodia literaria... En otras ocasiones, lo determinante es la gestualidad y el movimiento escénico (*La Perendeca*). Hay entremeses que se sostienen sobre las figuras caricaturescas, como el valiente de mentira (*Alcolea, El cortacaras*); o sobre los «nombres ridículos y significativos» de los personajes, o sobre el humor absurdo y disparatado... Escribió también Moreto al servicio del arte interpretativo de Juan Rana y su figura estafalaria, formando un dúo de éxito seguro. Mujeres engañadoras (doña Estafa, doña Esquina), ladrones, escenas de magia grotesca y paródica completan el rico arsenal cómico de un genial entremesista.

Dos artículos se ocupan de las cuestiones métricas, tan relevantes en la comedia española, y también en el teatro de Moreto. Simon Kroll invita a que atendamos a los valores de las asonancias de los romances, a partir del análisis de *Lo que puede la aprensión*. Debora Vaccari analiza las interrelaciones entre espacio y métrica en *El desdén, con el desdén* y *De fuera vendrá...*, que permiten establecer el contraste de usos y formas entre dos géneros de la comedia: la palatina seria y la de figurón.

*Moreto en el tiempo*, la tercera de las secciones de estudios y ensayos, nos ofrece tres calas sobre la recepción del arte del dramaturgo. El artículo de Félix Blanco analiza la refundición de pasajes de *Amor y obligación* de Moreto para crear *El decreto del cielo*, una sintética pieza teatral de Isaac Fundam para uso de los sefardíes de Ámsterdam.

El director escénico Jesús Cracio nos ofreció datos, recuerdos personales y escenas filmadas de un montaje memorable de *El desdén, con el desdén* (1996), protago-

nizado por Cristina Marcos y Javier Cámara. La acción se trasladaba al siglo XX, con un carnaval en que aparecían las máscaras de Marilyn Monroe o los hermanos Marx.

Miriam Martínez Gutiérrez se remonta a los ancestros clásicos de los figurones de nuestro teatro barroco para desembocar en el análisis del montaje de *El lindo don Diego* que estrenó en 2004 Morboria Teatro y repuso en 2017. Se estudia la traslación temporal, a los años 20 del siglo pasado, y espacial: la acción se desarrolla en un local de variedades, el Club Morboria. También la caracterización de los personajes, los ribetes homosexuales del figurón; el cambio de sexo del gracioso, que pasa a llamarse Mosquita, y de Beatriz, que se convierte en un camarero llamado Codorniz. Y se establece lo que constituye el «tema central» del espectáculo: «la representación simbólica de la vanidad».

En esta edición de las Jornadas almagrañas, los coloquios han tenido un especial relieve. De particular interés es el primero de ellos «sobre la puesta en escena de las comedias moretianas», que contó con la participación de Josefina Molina, la célebre directora de cine y teatro, que en el ya lejano abril de 1987 estrenó una innovadora versión de *No puede ser...*, adaptada por José Luis Alonso de Santos. Junto a ella estuvo Rafael Pérez Sierra, director de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, en dos periodos. En el primero de ellos, llegó el éxito extraordinario de *El desdén, con el desdén* (1991), dirigida por Gerardo Malla. Más tarde, en 2007, adaptó *El lindo don Diego* para un montaje protagonizado por Fernando Conde, bajo la batuta de Denis Rafter. Completaba el trío de contertulios el catedrático de la Universidad de Pisa Enrico di Pastena, que recorrió la vida escénica de las obras de Moreto a lo largo de los siglos que nos separan de su creación.

El segundo coloquio estuvo dedicado a la versión de *El burlador de Sevilla* que puso en escena la Compañía Nacional de Teatro Clásico, bajo la dirección de Josep Maria Mestres sobre la adaptación de Borja Ortiz de Gondra. Además del director y el adaptador, estuvo con nosotros el protagonista, Raúl Prieto. En diálogo con el público fueron desbrozando las claves de este singular montaje, mucho más crítico, menos complaciente, menos cómplice con el mito de lo que hasta ahora ha sido habitual.

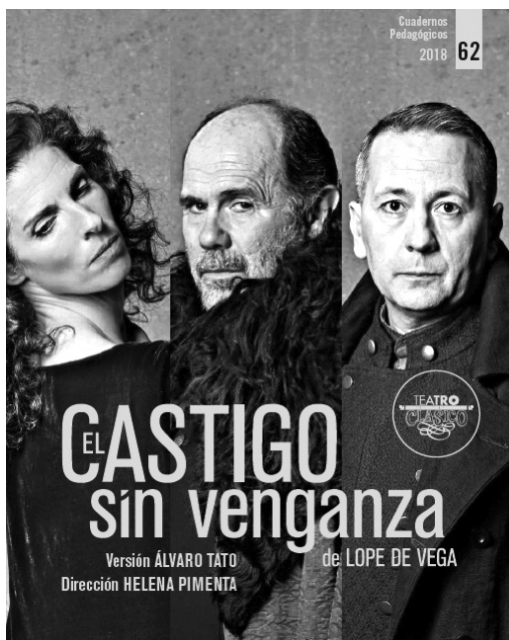
En el tercer coloquio volvimos a Moreto. Con Eva del Palacio y Fernando Aguado, creadores de Morboria Teatro, conversamos sobre el montaje de *De fuera vendrá...*, que habíamos visto, en el ensayo general, la noche anterior. En el diálogo se fueron desvelando las claves de su concepción del espectáculo y de su entusiasmo por la comedia española, su afición al juego con los postizos, el punto de delicada caricatura que siempre hay en sus escenificaciones y que tan bien sienta al arte de Moreto.

La sección *Libros en escena* recoge la autocrítica de las actas de las Jornadas de Almagro consagradas a *Drama y teatro en tiempos de Carlos I (1517-1556)*, y de las últimas publicaciones (temporada 2017-2018) de la Compañía Nacional de Teatro Clásico.

En fin, creemos que el volumen, como conjunto, rinde homenaje, desde el rigor metodológico, la simpatía cordial y la admiración, al genio cómico de Agustín Moreto.



PUBLICACIONES DE LA COMPAÑÍA  
NACIONAL DE TEATRO CLÁSICO  
(TEMPORADA 2018-2019)



**Mar Zubieta**

---

COMPAÑÍA NACIONAL DE TEATRO CLÁSICO

Buenos días a todos. En primer lugar, quisiera manifestar mi agradecimiento, personal y en nombre de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, al director y a la secretaria de estas cuadragésimo segundas Jornadas de Teatro del Siglo de Oro de Almagro, Rafael González Cañal y Almudena García González, y con ellos a la comisión organizadora. Muchas gracias a todos por hacer posible de nuevo este encuentro sobre el teatro de nuestros clásicos y por permitirnos presentar, un año más, la edición de publicaciones de la Compañía durante la temporada 2018-2019.

Como preliminar resaltaría que en este momento la CNTC mantiene activas cuatro colecciones de libros y folletos (Programas Didácticos, Textos de Teatro Clásico, Cuadernos Pedagógicos y Fichas Didácticas) y una revista de periodicidad anual, *Cuadernos de Teatro Clásico*. Por supuesto que hablar de las publicaciones de la Compañía es hablar de su actividad (porque todas ellas la recogen de un modo u otro, fundamentalmente las producciones que lleva a cabo y las coproducciones en las que participa), haciéndolo desde diversos puntos de vista. Hoy, sin embargo, me gustaría destacar el área didáctica o pedagógica, quizá la menos conocida.

La labor pedagógica de la CNTC a través de las publicaciones se dirige tanto al público en general como a los jóvenes. En el primer caso se apoya en los Programas Didácticos, unos cuadernitos que, a diferencia de sus hermanos mayores, los Cuadernos Pedagógicos, no suelen estar impresos sino simplemente subidos a la web, donde pueden consultarse por los espectadores cuando bucean en la página de la CNTC para saber «de qué va» cada montaje. Para acercar a todo el mundo a la puesta en escena la describimos mediante un artículo del director, otro del versionador, el argumento de la obra, los orígenes literarios del texto, la descripción de los personajes y la correspondiente ficha artística, junto a fotografías y diseños de vestuario o escenografía. Naturalmente nos interesa que el espectador venga a nuestros espectáculos sabiendo en líneas generales lo que va a ver y pueda escogerlos conscientemente, de manera que los más expertos no se sientan decepcionados y los demás se sientan atraídos.

Así ha sucedido con el primer Programa Didáctico de la temporada 2018-2019 y décimo tercero de la colección, que estuvo dedicado al *Auto de los inocentes*, una coproducción de la CNTC junto a Faraute-Compañía Miguel Narros, que se estrenó en septiembre de 2018. Tuvimos la suerte de contar en este montaje con la dirección de José Carlos Plaza y la dramaturgia de Pedro Víllora, la escenografía e iluminación de Paco Leal y el vestuario de Pedro Moreno. Fue un proyecto singular, puesto que tuvo su punto de partida en la que podríamos llamar la primera pieza teatral en castellano, el *Auto de los Reyes Magos*, una precoz semilla medieval que florecería en el variado bosque de nuestro teatro áureo. En este montaje aparece unida a textos del *Auto de La vida es sueño*, de Calderón, del *Auto del hospital de los locos*, de Valdivielso y de varios romances del *Romancero viejo*. El equipo quiso que se encontraran aquí varios mundos y varios tiempos: lo medieval, lo barroco y lo contemporáneo, donde el *Auto de los Reyes Magos* representa la ilusión y la esperanza que aporta el poder creer en un futuro mejor, tan necesario hoy y tan ausente en un mundo terrible como es el de los refugiados por cualquier razón, ya sea social, religiosa o económica. Por eso afirma José Carlos Plaza acerca del montaje que es un «Campo de refugiados hipotético, pero

profundamente real, donde la desesperanza y la injusticia destrozan la inocencia de unos seres que, desde un pasado desolador viven un presente mísero, esperando un futuro oscuro y desconocido».

El segundo Programa Didáctico que editamos esta temporada (y décimo cuarto de la colección) estuvo dedicado a mostrar una parte del trabajo de la Compañía que, si bien no es la más visible, es tan importante como nuestros montajes más grandes. Se trata de una actividad especial que no siempre se lleva a cabo en Madrid, y que responde a la necesidad y a la vocación de la CNTC de llegar a públicos potenciales más allá de nuestros espectadores en el Teatro de la Comedia. Me refiero a *Préstame tus palabras*, cuarta edición, que es un espectáculo pedagógico a cargo de la Joven Compañía Nacional de Teatro Clásico, un colectivo que ha ido teniendo distintos elencos a lo largo del tiempo. La publicación (al igual que la actividad) va dirigida a estudiantes y profesores de centros de enseñanza de Secundaria, con la finalidad de acercarlos a los textos de nuestros dramaturgos, en este caso Lope de Vega (con *La dama boba* y *El caballero de Olmedo*) y Calderón de la Barca (con *La vida es sueño*). Hemos ido ya a 39 centros de 10 comunidades autónomas y en esta pasada ocasión, del 12 de noviembre al 5 de diciembre de 2018, los actores de la quinta promoción de la Joven se han desplazado a 15 centros de Castilla-La Mancha, Extremadura, Castilla y León, Murcia y Madrid. En todos ellos el esquema del encuentro es el mismo: el recitado y la interpretación por los jóvenes actores, acompañados de música en directo, construye el puente entre los aún más jóvenes futuros espectadores y nuestros clásicos. Alumnos y profesores se entusiasman y se dejan llevar por la poesía de nuestros dramaturgos, para luego inundar las redes sociales con sus comentarios, a veces sorprendidos por lo mucho que la actividad les ha gustado, pero siempre originales y apasionados.

El siguiente montaje al que también dedicamos un Programa Didáctico (el décimo quinto ya), fue *Entre bobos anda el juego*, de Francisco de Rojas Zorrilla, en coproducción con Noviembre Teatro. Se estrenó este febrero de 2019 y fue dirigido por Eduardo Vasco con dramaturgia de Yolanda Pallín, escenografía de Carolina González, vestuario de Lorenzo Caprile e iluminación de Miguel Ángel Camacho. Fue otro gran proyecto al que apoyó este Programa Didáctico del que hablamos desde la página web de la CNTC. En la puesta en escena, que es una comedia de camino como ustedes saben, destaca el personaje de don Lucas del Cigarral, el figurón, que traslada el argumento de la comedia a la farsa con sus manías, su avaricia, sus ridículas exigencias y sus manipulaciones. La versión «persigue, ante todo, la naturalidad y la fluidez» nos dice Pallín, y acercar al espectador a un tipo, don Lucas que, en palabras de Vasco, «no queda tan lejos de muchos de los que nos encontramos en nuestros

tiempos, que entienden que el dinero es suficiente argumento para imponer su manera de ver el mundo».

El cuarto montaje, para el que editamos el décimo sexto Programa Didáctico, ha sido *Tirant*, un espectáculo en coproducción con el Instituto Valenciano de Cultura. La puesta en escena está basada en la novela *Tirant lo Blanc* de Joan Martorell, fechada en torno a 1490. Es un texto en valenciano (editado en Valladolid en 1511 traducido al castellano) y una novela de caballerías muy especial, basada en las correrías y hazañas de Roger de Flor, cuyas aventuras sigue libremente. La edición en castellano es la que conocería Cervantes, salvándola del expurgo que hace el cura en la *Primera parte* de su *Don Quijote de la Mancha*, pues emparentaba directamente con el realismo y la verosimilitud que tanto amaba don Miguel. La novela, muy extensa, no tiene los ingredientes típicos del género, así que no hay lugar en ella para la magia y el encantamiento y tampoco para el amor cortés, sino que entra a narrar con naturalidad y verismo los detalles que rodean a la vida diaria de los personajes, incluidos los que se refieren a la manifestación del amor físico, tratado con sensualidad y expresividad erótica. El espectáculo se centra en la relación del caballero con Carmesina, hija del emperador de Bizancio y heredera del trono, y los contratiempos que los enamorados sufren en compañía de sus amigos Diafebus, Estefanía y Plaerdemavida causados por su enemiga, la Viuda Reposada. Eva Zapico, su directora, hace uso del contenido de la novela de una manera libre, afirmando que «su poderoso universo imaginario me ha permitido [...] narrar a partir de la plástica de las imágenes, porque [...] no solo la historia es importante, sino también todo el universo visual que genera: las batallas, los sonidos, las luces, el mar, la tierra, las texturas, la sangre...». Paula Llorens, adaptadora y autora de la dramaturgia, mantiene que en su versión sigue la orientación que ve en Martorell, «quien construye unos personajes femeninos profundamente ricos [concediendo] una gran relevancia al punto de vista femenino».

La CNTC suele dedicar a cada una de sus producciones propias un Texto de Teatro Clásico que recoge la versión que se pone en escena, diseños de escenografía y vestuario y fotos del montaje, junto a las presentaciones del director de la Compañía, el director del montaje y el autor de la versión. Va dirigido al público en general. Además, editamos el Cuaderno Pedagógico correspondiente con una cronología del autor, un marco literario del texto barroco, el argumento, los personajes, entrevistas a los integrantes del equipo artístico y fotos de la puesta en escena. Con ello queremos ayudar y colaborar con los profesores o tutores de grupo que vienen a la función con sus alumnos para que puedan preparar más cómodamente una clase o una charla sobre el espectáculo que se va a ver o una reflexión sobre lo que ya se ha visto. Editamos

también la Ficha Didáctica del montaje con el fin de apoyar a la gente joven que quizá viene por primera vez a una función de teatro clásico. Es su programa de mano, y en él pueden leer el resumen del argumento, la descripción de los personajes y curiosidades de la época.

Esta temporada hemos editado tres de estos grupos de publicaciones, el primero de ellos para *El castigo sin venganza* de Lope de Vega, dirigido por Helena Pimenta y adaptado por Álvaro Tato, con el Texto de Teatro Clásico 86 y el Cuaderno Didáctico y la Ficha Didáctica 62. La podrán ver mañana miércoles en el Hospital de san Juan o Teatro Adolfo Marsillach y tres de los principales intérpretes (Joaquín Notario, Rafa Castejón y Beatriz Argüello) estarán con nosotros el jueves. El espectáculo tuvo la escenografía de Mónica Teijeiro, el vestuario de Gabriela Salaverri, la iluminación de Juan Gómez Cornejo y la selección y adaptación musical de Ignacio García. El resultado ha sido una gran tragedia llena de ambigüedad y grandiosidad fotografiada con maestría por Sergio Parra. En palabras de Pimenta, «oculta una profunda reflexión sobre el poder, la justicia, la responsabilidad, el amor y el deseo, ambientada en el contexto político de las ciudades-estado enfrentadas en la convulsa Italia de finales del *Quattrocento*». Tato, por su parte, añade que «nuestra versión pretende mantener la esencia del original lopesco; hemos recortado varios pasajes y retocado levemente otros para que el espectador pueda comprender de viva voz cada sentido y a la vez percibir el zarpazo crudo de una trama sintética, áspera, sin concesiones».

El segundo grupo de estas publicaciones (el Texto de Teatro Clásico 87 y el Cuaderno Pedagógico y la Ficha Didáctica 63) se lo hemos dedicado a *El desdén con el desdén* de Agustín Moreto, puesto en escena por el quinto elenco de la Joven Compañía Nacional de Teatro Clásico, dirigido por Iñaki Rikarte. La versión es de Carolina África, con vestuario de Ikerne Giménez, escenografía de Mónica Borrrome-llo, iluminación de Felipe Ramos y música de Luis Miguel Cobo. La fotografía fue de MarcosGpunto. Un espectáculo lleno de humor, una coordinada en torno a la cual Pimenta programó varios de los títulos de esta temporada ofreciéndola desde distintos puntos de vista y mostrando al espectador diferentes formas de profundizar en un tema tan apasionante como es la comicidad y los mecanismos de la risa, al igual que se hizo con *Entre bobos anda el juego*. Con estas tres publicaciones colaboramos a mostrar cómo el equipo había conseguido un gran trabajo, en torno a la idea expresada así por Rikarte: «*El desdén con el desdén* es una comedia escrita en torno a una paradoja del alma humana, aparentemente divertida aunque nada inocente, según la cual el desdén puede provocar amor en el corazón del desdeñado. La cuestión radica en si esa llama es fruto del amor verdadero o de la vanidad». Carolina África, autora de la versión,

nos habla de que su trabajo tendría como misión fundamental «clarificar, tomando como máxima de trabajo la idea de que en una comedia clásica el público se divierte cuando entiende». La acción está situada en los años 60 del siglo XX, buscando un contexto más reconocible al espectador para que así la identificación con los conflictos esenciales sea más fácil, consciente Rikarte de la potencia y eficacia del texto y de la necesidad de redescubrir en él la mirada contemporánea.

Finalmente, les voy a hablar de nuestra última publicación de esta temporada, el número trigésimo tercero de la revista *Cuadernos de Teatro Clásico*, dedicada nada menos que a la risa en el teatro clásico, que enlaza con la línea de programación de la que hablábamos antes. Ha sido dirigido por Álvaro Tato, y lo hemos llamado «¡Linda burla!» *La risa en el teatro clásico*. El título del *Cuaderno*, «¡Linda burla!», corresponde al primer verso de nuestra más trágica tragedia lopesca, *El castigo sin venganza*: quizá el criado Batín hubiera sonreído con la chanza. Y con él estamos intentando tender una mirada amplia, teórica y práctica, sobre el enjundioso asunto de la risa en el teatro del Siglo de Oro, para lo cual hemos combinado en él las voces de importantes investigadores con las de grandes profesionales de la dirección, la dramaturgia y la interpretación. En nuestro *Cuaderno* hemos hecho tres apartados. El primero, que hemos llamado «La risa antes de Lope», examina el humor en el teatro prelopesco con los artículos de Emilio de Miguel, «Humor en el teatro medieval castellano» y de Julio Vélez titulado «¿Reírse *de* o reírse *con* uno? La comicidad del teatro renacentista», junto a «Materia humana», una entrevista a Ana Zamora para profundizar en el proceso creativo de Nao d'amores al abordar piezas cómicas como *Comedia Aquilana* de Torres Naharro.

Después, la sección central del libro desentraña «La risa en la comedia nueva», con aportaciones de Ignacio Arellano («Risa y burlas en la comedia nueva») y de diversos directores (Yayo Cáceres de Ron Lalá, Eva del Palacio de Morboria Teatro y Eduardo Vasco de Noviembre Teatro) y dramaturgos (Yolanda Pallín, Fernando Sansegundo e Ignacio García May) que abordan la puesta en escena de textos cómicos de Lope, Calderón, Tirso, Cervantes, Moreto, Rojas Zorrilla y Sor Juana Inés de la Cruz. Incluiremos además dos extensas entrevistas: la primera, que hemos llamado «Viaje de todos», es a Helena Pimenta y parte del elenco de la CNTC (Rafa Castejón, Joaquín Notario y Marta Poveda además de Vicente Fuentes, asesor de verso) para comparar la risa en Lope y Calderón desde la experiencia en dos montajes cómicos recientes de la Compañía, *El perro del hortelano* de Lope de Vega y *La dama duende* de Calderón de la Barca. La segunda, «Los atavíos de la comedia», realizada por Pepa Pedroche, se ha

llevado a cabo con diversos actores y actrices de tres generaciones que han representado papeles de gracioso o personajes cómicos a lo largo de los años.

Por último, en el apartado «Ecos de la risa clásica», hemos abordado la risa en siglos posteriores y la evolución y consecuencias del humor barroco con el artículo «Risa y comedia en el siglo XVIII» de Fernando Doménech, sobre el teatro cómico dieciochesco y «Lo bueno, si breve... La recuperación del teatro breve del Siglo de Oro durante el siglo XX» de Daniel Migueláñez, sobre la pervivencia de los géneros breves en montajes del siglo XX. Javier Huerta, por su parte, en «Memoria breve de la risa», ha reflexionado sobre la recepción crítica de un fenómeno tan amplio y poliédrico como la risa de los clásicos. El volumen concluye con «Eterna *commedia*», una breve entrevista a Stefano de Lucca (actual director del espectáculo *Arlecchino* del Piccolo Teatro de Milán) y a una parte de su elenco, para indagar en las conexiones de la *commedia dell'arte* y la visión de Strehler a través de la gira mundial del espectáculo de humor en activo más longevo de Europa. Añadir que el número incorpora tres extensos cuadernos de imágenes en color de fondos de la CNTC, el primero dedicado a los graciosos que han pasado por los diversos montajes de la Compañía, y el segundo y el tercero a *El perro del hortelano* y a *La dama duende*, respectivamente. Pueden encontrar una buena parte de estas publicaciones en la mesa del teatro Adolfo Marsillach, antiguo Hospital de San Juan.

Nada más de momento. Me queda despedirme desde aquí de todos ustedes, los amables oyentes y lectores que han prestado atención a estas crónicas de las publicaciones de la CNTC puesto que, por motivos personales, he pedido la jubilación y no me verán en esta mesa el próximo 2020, al menos como Jefe de Publicaciones de la CNTC. Ha sido un honor y un placer compartir con ustedes estos años y estos libros, las programaciones de la Compañía y los esfuerzos de todos mis compañeros y míos para que cada año hayan tenido en sus manos lo mejor de nuestras producciones transformado en páginas y letras. Hasta siempre y un cordial saludo.



# ÍNDICE



Rafael González Cañal  
Palabras preliminares ..... 9

Programa ..... 11

### **Sor Juana Inés de la Cruz**

Margo Glantz (diálogo con Beatriz Aracil)  
En las aguas de Narciso: la producción dramática de Sor Juana ..... 17

Sara Poot Herrera  
Sor Juana y «una cómica», actriz que «explicó la montea»  
del *Neptuno Alegórico* ..... 29

Judith Farré Vidal  
*Los empeños de una casa*, el diseño de un festejo teatral ..... 57

Carmen B. López-Portillo Romano  
De Fibonacci a Sor Juana: Armonía en las Artes ..... 75

### **Juan Ruiz de Alarcón y el teatro novohispano**

Germán Vega García-Luengos  
Juan Ruiz de Alarcón recupera *La monja alférez* ..... 87

José Montero Reguera  
La complejidad estilística de *La verdad sospechosa* ..... 149

Javier Rubiera El teatro evangelizador novohispano en el contexto del teatro misionero del siglo XVI .....	163
--	-----

### **Crónicas de los coloquios**

Jaime Rivero Sánchez Coloquio sobre la puesta en escena de <i>Los empeños de una casa</i> de Sor Juana Inés de la Cruz .....	183
--	-----

Óscar García Fernández Crónica del coloquio sobre la representación de <i>El conde Partinuplés y Valor,</i> <i>agravio y mujer</i> de Ana Caro Mallén (Fundación Siglo de Oro) .....	189
--	-----

Alberto Gutiérrez Gil Crónica del coloquio sobre la representación de <i>El castigo sin venganza</i> (Compañía Nacional de Teatro Clásico) .....	197
--	-----

### **Libros en escena**

Felipe B. Pedraza Jiménez <i>El universo cómico de Agustín Moreto (IV centenario).</i> <i>XLI Jornadas de teatro clásico</i> .....	207
--	-----

Mar Zubieta Publicaciones de la CNTC .....	213
---	-----









Ediciones de la Universidad  
de Castilla-La Mancha

ISBN 978-84-9044-457-3



9 788490 444573

<http://publicaciones.uclm.es>