

## La segmentación en el teatro de Sor Juana

Aurelio González  
El Colegio de México  
[agonza@colmex.mx](mailto:agonza@colmex.mx)

En muchas ocasiones nos hemos preguntado si el teatro virreinal, y concretamente el virreinal novohispano, guarda diferencias con respecto al teatro que se hacía en el mismo periodo en la Península. En este sentido, creo que debemos reflexionar ante todo sobre lo que implica culturalmente la creación del mundo novohispano –básicamente realizada por criollos que asumen y elaboran los elementos locales del Nuevo Mundo– y, a partir de ahí, establecer cuál es su variable relación de dependencia con el contexto cultural que se desarrollaba en la Metrópoli.

En una óptica muy coherente con la mentalidad barroca, la vida cultural virreinal presenta, entre la vida religiosa y la vida mundanal, unidad más que contraste, ello a pesar de lo disímolas que puedan parecer. Así, al lado de la vida de los fastos cortesanos en la capital de la Nueva España o en el Perú encontramos el recogimiento y la presencia, a veces incluso opresiva, del mundo religioso que se proclama como esencial. No hay que olvidar que los autores novohispanos, como Sor Juana, que escribían los villancicos que se cantaban en la catedral de la ciudad de México –villancicos que eran poesía que tenía como cauce la alegoría eucarística y eran expresión de la música y la religiosidad barroca– también escribían poesía o teatro para las espléndidas y espectaculares celebraciones cortesanas. Ellos mismos eran autores de lo que se ha llamado con justeza 'la fiesta barroca' o de los 'arcos triunfales' y demás festejos político-sociales. No sólo una monja jerónima como Sor Juana, sino muchos otros religiosos, clérigos, letrados o caballeros, fueron conocidos por su participación en la vida pública con todos los entresijos de poder que se pueden devanar en una sociedad en la cual los límites entre la religión, el poder y el lustre social eran más bien difusos. En este sentido la vida cultural de la ciudad de México no era muy diferente de la de Madrid, donde triunfaban en los escenarios frailes como Tirso de Molina, o Calderón de la Barca, que desde su posición de clérigo, lo mismo escribía los autos sacramentales para el Ayuntamiento de Madrid que preparaba las fiestas teatrales cortesanas del

palacio del Buen Retiro o escribía entremeses y mojigangas de tono burlesco que podían aproximarse a lo vulgar y escatológico.

Como ha dicho José Joaquín Blanco, a los poetas y dramaturgos de aquel México que se llamaba Nueva España, básicamente criollos, «les interesaba mucho menos el pasado [hasta cierto punto, solamente, matizaría yo] ajeno (de indios o de conquistadores) que su propio mundo de recientes habitantes de un nuevo reino, en el que querían instalar, a toda prisa y con todo aparato, la lengua, la cultura y las modas españolas.» (Blanco, 1996, p. 19). Este es su discurso histórico y su posición es la de encontrar una identidad en los cauces de la cultura barroca española.

En realidad, los poetas de este lado del Atlántico no quieren diferenciarse de lo que se hacía en la Península; su visión del mundo los hace fundadores de una nueva realidad en un nuevo espacio que inicia con ellos una tradición. En este sentido, lo más fácil hubiera sido distinguirse de lo que se hacía en España introduciendo localismos y rompiendo con la tradición existente. Sin embargo, el fenómeno de los localismos en realidad deberá esperar hasta el siglo XVIII, incluso en el plano lingüístico<sup>1</sup>. Así, lo importante era «Que no se dijera que un indiano hacía menos bien un soneto o una octava que un español. Era mayor mérito parecerse mucho a Garcilaso o a Góngora, que inventar localismos» (Blanco, 1996, p. 26). Pero esta sociedad novohispana es dinámica, poco a poco el contexto local penetra en la creación artística y, casi por ley natural, empieza a reflejar el nuevo mundo creado en los cauces del mundo hispánico y la tradición clásica occidental, pero con personalidad propia, multiétnica y plurilingüística. Esta aceptación de los modelos peninsulares y de la tradición hispánica representa el nacimiento de la literatura mexicana cuando México se llamaba Nueva España.

En lo que se refiere a la cultura teatral en Nueva España, se representaban las comedias de los mejores autores españoles, lo que variaba y mucho era la calidad de las compañías de actores (muy escasa según viajeros como Gemelli, que nos han dejado noticia de haber visto representaciones de Calderón) y los lugares en que se representaba, por ejemplo en el Hospital de Indios<sup>2</sup>.

Por otra parte, la cultura de una sociedad se mide tanto por sus figuras señeras como por el conjunto de autores y emisores culturales menores. En este contexto la importancia de Sor Juana

---

<sup>1</sup> En este sentido puede verse el discurso de ingreso de Concepción Company (2007) a la Academia Mexicana de la Lengua.

<sup>2</sup> Para más información sobre los teatros en la época virreinal puede verse Giovanna Recchia, 1993.

en la cultura novohispana es evidente, pero ella se mueve en un mundo de certámenes poéticos, casas de comedias, tertulias y celebraciones poéticas que engloban un número elevado de autores que, sin alcanzar su altura, sí representan un contexto cultural enterado de lo que sucedía en España. De este modo, «Si del Barroco Peninsular conocía perfectamente sus conceptos, formas y organización, la originalísima contribución de la Décima Musa al Barroco de Indias estriba en la ruptura de esquemas que en su obra produjo la introducción del mundo americano y de la mujer.» (Sabat-Rivers, 1992, p. 204). Esto significa alteración e innovación de contenidos y de referentes, pero no de la forma ni de los principios estéticos, por lo que es lógico pensar que los mecanismos profundos de organización del texto dramático como la segmentación sigan los cauces de los modelos de la comedia Nueva, ya sean estos de Lope o de Calderón.

Así, el teatro de Sor Juana tiene las mismas fuentes que el teatro español en general y por ende sus desarrollos y estructuras:

iguales fuentes de cultura aun cuando más escuetas y ascéticas, con menor sabor renacentista a la manera de Boccaccio y Fernando de Rojas y sí en cambio a veces con fuerte sabor neopagano, estetizante, mitológico [...] la misma vertebración imperialista española... los agregados ... son ciertas actitudes del teatro griego y sobre todo del coro lo cual le da, a la escena de la monja, un carácter melodramático inconfundible. La infiltración de lo americano [...] le presta un exotismo peculiar [...] (Fernández, 1972, p. 28).

Es indudable que en la Nueva España se desarrolla y arraiga desde el siglo XVI una cultura teatral que se forma con elementos muy disímolos, desde estructuras y formas teatrales primitivas y populares fuertemente ideologizadas (el teatro misionero), hasta elementos teatrales cargados de significación social y política (por encima de su valor dramático literario) como en el caso del teatro de colegio jesuita (Mariscal, 1990, p. 96), así como, posteriormente, también encontramos todos los elementos definitorios de la dramaturgia barroca de corrales que se representa en España.

Prácticamente los lugares donde se representaba en Nueva España eran los mismos que en la metrópoli, tanto si se piensa en edificios específicos como si se trata de espacios abiertos (véase Ventura Crespo, 1996, p. 249). Incluso se tienen noticias, aunque vagas, de la existencia en el palacio virreinal de la ciudad de México de un lugar específico para las representaciones teatrales. Las noticias provienen de Isidro de Sariñana, *Llanto del occidente en el ocaso del más claro sol de las Españas: Fúnebres demostraciones que hizo, pyra real, que erigió en las exequias del Rey Nuestro Señor D. Felipe Quarto el Grande*, texto de 1666 (véase Hernández Araico, 2009, p. 153-154)

El teatro como espectáculo, en el ámbito del corral, ya fuera en Madrid o en los extremos del Imperio, podía funcionar como un conjunto escénico festivo formado por varias partes literarias o piezas teatrales, casi nunca escritas por el mismo autor (no hay que olvidar que el entremés era un género de 'especialistas'), por lo que son raros los casos en que nos ha llegado completo el conjunto de textos. Los ejemplos de representaciones o fiestas teatrales completas y debidas a un solo autor son aún menos frecuentes<sup>3</sup>, por lo que el estudio de aquellas que han llegado hasta nosotros ofrece posibilidades muy interesantes para la mejor comprensión de técnicas y recursos teatrales. *Los empeños de una casa*, fiesta barroca teatral novohispana, de Sor Juana nos ofrece esta posibilidad. Independientemente de su representación en fechas y lugares concretos o incluso de composición para un mismo momento, lo que importa es que fue publicada como una unidad (Sevilla, 1692; Barcelona, 1693) lo cual nos da a entender que su autora consideraba que llenaba las expectativas del público y reunía los requisitos para poder funcionar efectivamente como una unidad teatral en el momento de su representación.

En la composición del «Festejo de *Los empeños de una casa*» Sor Juana adopta claramente el papel de autora dramática, pero también cumple con las funciones de 'autora' del montaje. En este sentido el texto dramático de la obra está pleno de relaciones internas con la puesta en escena, cuyas referencias culturales revelan la presencia lírica personal de la autora. Como es bien sabido, la estructura del festejo está formada por las siguientes partes: «Loa, que precedió a la comedia que se sigue», «Letra que se cantó por *Divina Fénix, permíte*», «*Los empeños de una casa*. Comedia famosa. [...] Jornada primera», «Letra por *Bellísimo Narciso*», «Sainete primero de palacio», «Jornada segunda», «Letra por *Tierno, adorado Adonis*», «Sainete segundo», «Jornada tercera» y «*Sarao de cuatro naciones*».<sup>4</sup> Por otra parte «El teatro profano de Sor Juana, aunque esencialmente destinado para un público cortesano, está concebido para una escenificación comparable a las 'particulares' de la corte madrileña, es decir producciones cortesanas de textos destinados originalmente para el corral» (Hernández Araico, 2009, p. 139).

El título de *Los empeños de una casa*, puesto por Sor Juana a su comedia, tal vez recordando otra de título similar de Calderón, hay que interpretarlo a partir del sentido del

---

<sup>3</sup> Entre los poquísimos ejemplos que tenemos de fiestas teatrales completas de un sólo autor se pueden mencionar *Fieras afemina amor* (1670) de Calderón, y *Por su rey y por su dama* (1685) de Bances Candamo. No pasan de una docena los textos conocidos de fiestas completas.

<sup>4</sup> Modernizo la ortografía. Sor Juana Inés de la Cruz, *Segundo volumen de las obras de Soror Juana Inés de la Cruz, monja profesa en el monasterio del señor san Geronimo de la Ciudad de Mexico*, Tomás López de Haro, Sevilla, 1692. (1995, p. 450-532).

término 'empeño' como insistencia para conseguir algo y como deseo de obtener lo que se valora sobremanera. Desde el título queda claro que se trata de una comedia en la cual la voluntad tiene un papel muy importante en el logro del amor. El otro término importante en el título de la comedia es 'casa' pues ésta representa en primer lugar a sus dueños, pero también es el espacio de la ley y el orden, de los valores tradicionales que se podrán ver alterados.

Hay que tomar en cuenta que Sor Juana no escribió sus obras para el tablado de los teatros públicos o 'corrales' sino para ser representado en la corte de los virreyes o, como en este caso, en los palacios de los altos representantes de la sociedad novohispana, pero el modelo constructivo y de representación está muy cerca del que era habitual en los teatros. Es claro que no es una propuesta de ruptura o innovación, pues aunque en su teatro usa abundantemente el juego de palabras, la agudeza y el enredo, siempre mantiene el decoro y sigue claramente los presupuestos de la estética del Barroco. Por otra parte, en *Los empeños de una casa* se han señalado influencias de Calderón (desde el título que recuerda *Los empeños de un acaso*, comedia de este autor) y Lope de Vega (tal vez *La discreta enamorada*).

Para el análisis de la obra teatral en general y de su puesta en escena la segmentación de la misma es un aspecto muy importante del proceso. Sin embargo, esta división en unidades menores en el teatro del Siglo de Oro no es explícita, pero indudablemente subyace en la organización de los materiales dramáticos. Al estudiar la posible segmentación de la obra hay dos aspectos que se deben tomar en cuenta, «[...] as far as possible, keep strictly apart: the systematic and ahistorical aspect of segmentation criteria and the historical aspects of segmentation conventions.» (Pfister, 1988, p. 234).

Ahora bien ¿Cómo está organizado el desarrollo dramático secuencial de *Los empeños de una casa*? Un elemento fundamental para la trama de la obra teatral en general es el espacio, y en este caso concreto la multiplicidad de habitaciones de 'la casa' es esencial: las entradas y salidas de un espacio tienen valor en la trama que se representa. Por otra parte, la entrada y la salida al escenario de los personajes pueden definir la escena en cuanto unidad secuencial y marcar así una pauta de organización. Por ello, en el momento en que tratamos de reconocer la estructura secuencial, hay que tomar en cuenta estos dos elementos: entradas/salidas relativas a un espacio, entradas/salidas a escena. Otro factor que hay que tomar en cuenta en relación con la organización de las secuencias es el propio texto dramático, el cual se articula discursivamente a partir de la versificación y, por tanto, de la variación en las formas métricas. Esto último sin olvidar que ya Lope en su *Arte nuevo de hacer comedias* indicaba la funcionalidad de las formas métricas y ello tiene que ver directamente con el significado de la secuencia dramática y, por tanto, con su propia definición como secuencia. Por último, también hay que tomar en cuenta la

función que desempeña en la historia representada la secuencia: un cambio en la acción implica por lo general un cambio en la unidad secuencial o escena. Pero no hay que olvidar que, aunque un segmento, secuencia o escena pueda delimitarse temática o retóricamente, esto no quiere decir que se pueda desgajar escénicamente, por lo que estas posibles unidades menores no tienen funcionalidad teatral<sup>5</sup>.

Veamos cómo funciona la segmentación de *Los empeños de una casa* y cuál es la relación que se puede establecer entre los tres elementos (espacio, introducción de personajes y métrica). El espectáculo que plantea Sor Juana para la comedia implica, como dijimos, también un conjunto de obras breves. Como apertura hay una loa (535 versos) que tiene como función situar la representación y hacer el elogio de los virreyes, marqueses de La Laguna, a quienes se dedica el festejo. Como es común en este tipo de obras breves el espacio no varía en su desarrollo y por lo general se sitúa en lo que se puede definir como 'espacio teatral'<sup>6</sup>, que es aquel que incluye el ámbito de la representación y por tanto al público espectador. En la loa la Música convoca por un lado a La Fortuna y a El Acaso y, por otro, a El Mérito y a La Diligencia «Para celebrar cuál es / de las dichas la mayor» (v. 1-2)<sup>7</sup>. Todo el conjunto es un diálogo de argumentaciones retóricas con variedad de formas métricas de amplia presencia lírica, como el villancico, el ovillejo, las décimas y seguidillas, que se combinan con el romance. Se puede considerar que todo este diálogo es una sola escena o secuencia (v. 1-347) a pesar de los cambios métricos. El cambio de secuencia está dado con la aparición («Córrense dos cortinas, y aparece la Dicha, con corona y cetro», v. 347, pide la didascalia explícita) de La Dicha, la cual se expresa en una nueva forma métrica: endecha *ía* (v. 356-431). La función de esta nueva secuencia es diferente y por tanto la podemos considerar como otra escena, pues tiene un valor de afirmación explícita y ya no de argumentación. La escena se cierra con un ritmo ágil en versos hexasilábicos de romancillo.

La letra a la Divina Lysi, doña María Luisa Manrique de Lara, marquesa de La Laguna y condesa de Paredes, no es en sentido estricto una escena, pues carece de contenido dramático.

<sup>5</sup> Véase Pfister, 1988, p. 234-239.

<sup>6</sup> Distingo tres espacios el 'espacio escénico' que sería el espacio físico o concreto de la representación, 'espacio dramático' o de la ficción, que en el caso de esta comedia de Sor Juana será Toledo, y el 'espacio teatral', que es el que se crea cuando se rompe el espacio de la ficción y se involucra al público que observa la representación.

<sup>7</sup> Todas las citas están tomadas de la edición *Los empeños de una casa* de Celsa Carmen García Valdés, 1989. En adelante solamente indico entre paréntesis el número de versos.

Básicamente es un intervalo lírico-narrativo en relación con la función de toda la representación como festejo barroco y cortesano.

Ya en la comedia, se puede establecer una primera escena en casa de don Pedro, entre doña Ana y su criada Celia (v. 1-180), la cual es un diálogo en redondillas. Esta secuencia sirve a modo de introducción y da los antecedentes de la trama que se inicia con el tópico de 'llegar a un lugar', ampliamente difundido en el teatro áureo, por ejemplo, así aparece en comedias paradigmáticas como *La verdad sospechosa*, *La dama boba*, *Don Gil de las Calzas Verdes* o *La dama duende* o dramas como *La vida es sueño*. No es de extrañar su uso por Sor Juana, pues como dijimos el modelo dramático peninsular se continúa en el ámbito teatral novohispano. Esta recurrencia de la llegada a un lugar como principio del desarrollo dramático es...

un motivo de lo que podríamos llamar la poética del comienzo, pues es claro el carácter introductor que intenta darse a estas escenas, una especie de *prologus* como en el teatro griego; mas junto con la función previsible del *prologus* de explicar los antecedentes de la acción a los espectadores, este tipo de escena introductoria constituye un lugar de entrada, tanto a los hechos mismos, como al sitio elegido para que sucedan los acontecimientos [...] (Amezcuca, 1990, p. 160).

En esta primera escena de la secuencia dramática se encuentra la localización inicial, es fácil deducirlo, en casa de don Pedro y, probablemente por la situación del diálogo, en una sala principal. Podemos entender entonces que la secuencia o escena se caracterice por una forma métrica (las redondillas), una función (introductoria) y la presencia de dos personajes en un espacio determinado (Ana y Celia en la casa de don Pedro).

La siguiente escena mantiene el mismo espacio, pero cuenta con un nuevo personaje: doña Leonor, que aporta la nueva función, no ya de presentar la situación de los personajes, sino de proporcionar información sobre el acontecimiento que es el motor de la trama: la fallida fuga de doña Leonor con don Carlos. Según lo que planteamos en la estructura secuencial, el cambio de escena puede implicar también una modificación formal y así se abandonan las redondillas para dar entrada al metro dominante en la comedia, el romance (primero en *aa*, v. 181-258 y después en *ao*, v. 259-558). El cambio en la asonancia se justifica por el paso del diálogo entre los personajes a la larguísima relación que hará doña Leonor para narrar su historia. Tenemos pues que en esta segunda escena hay un nuevo personaje, aunque se conserva el mismo espacio; cambia la función y con ella la métrica, distinguiéndose con las dos asonancias la variación narrativa.

A partir del verso 559 el espacio sigue siendo el mismo, la sala en casa de don Pedro. No entra ningún personaje, pero doña Ana se queda sola —pues Celia lleva a doña Leonor a la

habitación de doña Ana— y habla en soliloquio. La forma métrica cambia con ello: el soliloquio es el único soneto de la obra, se pasa del octosílabo al endecasílabo y claramente la función es diferente, pues se expresan los sentimientos de doña Ana hacia don Carlos y don Juan. En este sentido y aunque sea muy breve, se puede considerar que el soneto-soliloquio es una escena en la secuencia de la organización dramática de la obra.

La siguiente secuencia, en el mismo espacio, mantiene la presencia de doña Ana y añade la de don Carlos y su criado Castaño, el gracioso (v. 573-660); cambia la forma métrica y se regresa al romance, pero con una nueva asonancia, ahora *ía*. En esta escena se reafirma el amor de doña Ana y, por voz de Castaño, se hacen explícitas las ventajas de la dama. La escena termina con la salida del escenario de los tres personajes una vez que se ha descrito el espacio extenso —otra habitación de la casa donde se guardan «las alhajas que en las visitas / de cumplimiento me sirven» (v. 636-637).

El escenario vacío, por un momento, implica un rompimiento en la continuidad espacial y así se facilita la entrada de nuevos personajes a un espacio dramático diferente. Entran don Rodrigo, padre de doña Leonor, y su criado Hernando. El espacio no está caracterizado por ninguna didascalia implícita, pero, aunque la acción pudiera tener lugar incluso en un exterior, bien se puede suponer que sucede en la casa de don Rodrigo, pues éste se entera y se lamenta de la huida de doña Leonor. Claramente se trata de una nueva secuencia por el cambio de espacio y de personajes, a lo que hay que añadir una nueva función: atribución del hecho de la huida a don Pedro y una nueva forma métrica: ahora se trata de pareados de endecasílabos y heptasílabos (lo que en el Siglo de Oro se conocía como «silva de consonantes», Navarro Tomás, 1966, p. 235-236), forma que se encuentra con relativa frecuencia en las comedias de la época. El diálogo de los dos personajes va del verso 661 al 740 y, una vez terminado, salen del escenario, quedando este nuevamente vacío. La entrada de nuevos personajes puede ser a un espacio dramático diferente, como efectivamente sucede.

El cambio para aceptar una nueva secuencia es en primer lugar espacial: la acción regresa a la casa de don Pedro; hay además un cambio en la forma métrica, pues se vuelve al romance (asonantado en *aa*, rima que no se había usado), y tenemos nuevamente a los personajes que estaban en la casa.

Del verso 741 al 867 tenemos a don Juan que sigue a doña Leonor. La acción sucede en la habitación de doña Ana donde Celia ocultó a don Juan. Con las voces llegan también don Carlos y doña Ana. La entrada de estos no supone una nueva acción ya que toda gira en torno a la confusión de identidades, pues la habitación está a oscuras y cada personaje cree que habla con

otro. El cambio surge a partir del verso 868, cuando entra Celia trayendo una luz (v. 869-870). Podemos considerar que se trata de una nueva secuencia: se mantiene la forma métrica y el espacio, así como los personajes, pero el contexto es completamente distinto ahora, ya que con la luz se reconocen los personajes, aunque las suposiciones que hacen son erróneas, tal como expresan sus apartes. La escena continúa hasta que salen del escenario los personajes: doña Ana le indica a don Carlos que entre en una cuadra, Celia lleva a don Juan a otra y doña Leonor se retira. Podemos considerar que en este caso el cambio de secuencia está dado por el cambio de contexto ambiental, la ausencia o presencia de luz que permite el enredo.

La última secuencia de la jornada (v. 973-1042) se abre con la entrada de don Pedro, al cual doña Ana espera desde la primera escena. El espacio es el mismo y la forma métrica también, pero la acción es diferente, don Pedro cuenta lo que ha sucedido y ambos se retiran, con lo que concluye la primera jornada. En dicho acto las relaciones entre las figuras dramáticas quedan «determinadas por una espacialidad un tanto confusa y laberíntica en la cual los personajes pierden su autonomía y hasta cierto punto su capacidad de reacción para convertirse en manifestaciones de la espacialidad de la casa, ya que sus descubrimientos y confusiones surgirán del lugar de la casa en el cual se encuentran» (González, 1993, p. 273).

Entre la primera y la segunda jornada se canta una letra (endecha), que es una especie de intervalo lírico narrativo, y se representa el «sainete primero» (202 versos), el cual está construido en versos de romance alternados con seguidillas. Es un diálogo sucesivo entre el Alcalde y El Amor, El Respeto, El Obsequio, La Fineza y La Esperanza. La entrada de los personajes alegóricos «entes de Palacio» está precedida por una seguidilla puesta en la voz del Alcalde y al final todos van cantando dichas estrofa. En este caso el espacio y la función son los mismos: la entrada de los diferentes personajes no implica un cambio de secuencia.

La segunda jornada se inicia, como la primera, con un diálogo en redondillas, pero ahora la escena la ocupan don Carlos y el gracioso Castaño, en un espacio que puede ser la cuadra donde los ocultaron la noche anterior. La situación refuerza el enredo combinando las referencias a las dos damas, doña Ana y doña Leonor, y la posible relación de éstas con don Carlos, lo cual se hace explícito con la entrada de la criada Celia diciendo:

CELIA	Caballero, mi señora os ordena que al jardín os retiréis luego, a fin de que ha de salir ahora y no será bien que os vea. <i>(Aparte)</i> Aquesto es porque no sea
-------	---

que él desde aquí vea a Leonor.

(V. 1195-1202.)

La salida de escena de don Carlos deja a Castaño y Celia solos en lo que es una nueva secuencia, pues la función es distinta y los personajes también. Ahora es el cortejo que hace el gracioso a la criada. Se mantiene entonces el espacio dramático de la cuadro y la forma métrica de las redondillas que, como dijo Lope, para las cosas de amor van bien (Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias*, v. 311-312). Ambos salen (no hay indicación explícita de acotación pero Celia dice: «Yo me voy que es fuerza, y luego / si no es juego volveré», v. 1223-1224).

El cambio de espacio se sobreentiende fácilmente al quedar el escenario vacío por un momento y al incorporarse nuevos personajes –doña Leonor y doña Ana–. Ahora el espacio dramático puede ser una sala de la casa y la función de la escena es mostrar los celos de ambas damas, aunque en un doble discurso muy teatral, pues se construye a partir de los apartes, mientras que entre ellas se disimula el posible conflicto. Se abandonan las redondillas anteriores y se usa el romance (*oa*), más adecuado para un discurso que tiene mucho de narrativo. Así la nueva secuencia implica un cambio total con respecto a la anterior, pues son diferentes los personajes, el espacio, la métrica y la función.

Ahora bien, a partir del verso 1302 entra don Pedro, quien se muestra galante con doña Leonor, situación que aprovechará doña Ana para provocar los celos de don Carlos pidiéndole a Celia (a la cual llama sencillamente para que aparezca en escena) que lleve a don Carlos a una reja, creando así un espacio diegético, desde el cual pueda ver la escena, pero no oírla. El espacio es el mismo, la función de la escena sigue en correspondencia con los celos, y el metro es el romance. ¿Realmente la entrada de don Pedro abre una nueva secuencia?

Por el contrario la entrada en escena de don Carlos y Castaño guiados por Celia (v. 1407) produce una partición del espacio escénico, pues aunque a los ojos del espectador ambos están en el escenario, fácilmente podemos imaginar el montaje de la representación colocando a los dos grupos en extremos opuestos del mismo. La situación es completamente distinta, por lo que claramente es una nueva escena aunque se mantiene la expresión en metro romance con la misma asonancia en *ao*. A esto hay que agregar la presencia de una secuencia musical (v. 1455-1481), en la cual se canta un villancico al que sigue un diálogo en coplas de 8 versos (v- 1482-1535) entre los dos grupos, esto es, doña Leonor, doña Ana y don Pedro por un lado y don Carlos y Castaño por otro. El tema es «cual es la pena más grave / que en las penas de amor cabe» (v. 1455-1456), el mismo del villancico que se ha cantado. La escena concluye con la salida de don Pedro, doña Ana, doña Leonor, que se van al jardín, y Celia que, obedeciendo a su ama, va a seguir

provocando los celos de don Carlos, detrás de 'la reja' desde donde vio todo. Dramáticamente desaparece del espacio escénico la sala que ocupaban los otros personajes y se inicia una nueva secuencia en el espacio de 'la reja' con la entrada de don Rodrigo y don Juan (v. 1684-1823).

Ahora se trata, por un lado, de los celos entre don Juan y don Carlos y por otro del intento de don Rodrigo de restaurar su honra haciendo que don Pedro, a quien cree culpable de la fuga de su hija, se case con doña Leonor. La ruptura con la escena anterior se marca con un cambio de metro ya que el inicio de la secuencia está en décimas (v. 1684-1703). Estos cambios de metro o forma en ocasiones se han explicado como cambios de tono (Marín, 1968), pero también tienen una función estructural<sup>8</sup>. La escena termina cuando don Carlos, atendiendo la petición de don Rodrigo, se va, aunque es para colocarse de nuevo en la reja y poder seguir la escena. Esto implica nuevamente el modelo espacial de la segunda secuencia de esta jornada con don Carlos como testigo de lo que sucede en otro espacio.

La nueva secuencia (v. 1806-2033) mantiene el romance, pero tiene una función completamente diferente ya que ahora se trata de la relación entre don Rodrigo y don Pedro, que ha entrado a escena. Don Rodrigo pide a don Pedro la mano de Leonor, lo que deja al padre confuso y pendiente de la decisión de la dama. Toda la escena la ha observado don Carlos acompañado por Castaño. Al salir los otros personajes quedan estos solos, comentando lo que ha sucedido. Es una nueva secuencia (v. 2034-2091), ya que en la anterior sólo eran testigos desde un espacio aledaño. El diálogo entre ambos, siempre en el romance que domina toda la jornada, tiene un valor conclusivo que corresponde a la salida de ambos personajes de escena al fin de la jornada.

El «sainete segundo» se divide métricamente en dos partes: pareados de endecasílabos y heptasílabos (v. 1-113), y seguidillas (v. 114-177). La obra rompe con la ficción y se refiere directamente a la comedia y a su representación en el diálogo entre los actores Muñiz y Arias. Ambos actores cantan la parte escrita en seguidillas junto con Acevedo y los Compañeros, que se han incorporado sin que por ello tengamos una nueva secuencia. Precede a este sainete una letra (endecha) dirigida al hijo de los virreyes.

La primera secuencia de la tercera jornada (v. 2092-2233) se inicia con un diálogo en romance (*ea*) entre doña Leonor y Celia en una sala de la casa. Doña Leonor, en el tiempo transcurrido ya se ha enterado de la pretensión de su padre, la cual no está dispuesta a aceptar.

---

<sup>8</sup> El mismo Marín corrobora el empleo de cambios métricos para subrayar las mudanzas de escenario, y yo agregaría que también las de secuencia (Marín, 1968, p. 22).

Celia, siguiendo el mandato de su ama y la buena cuenta que ello le trae, trata de convencerla de que acepte a don Pedro. El encadenamiento secuencial subsecuente es muy claro, salen las dos mujeres –aunque por distinta puerta–, queda el escenario vacío y entra un nuevo personaje, don Juan, a un nuevo espacio, el jardín, ya que tiene la llave que le dio Celia, y habla de sus sentimientos de amor, celos y agravios en un soliloquio (v. 2234-2271), que mantiene la métrica del romance en *ea*. Cuando termina su reflexión don Juan, se cierra la secuencia, que ha implicado cambio de espacio, personaje y función pero, al conservar la misma métrica, guarda la continuidad con la unidad anterior.

La tercera secuencia, nuevamente abierta por el escenario vacío, con el consiguiente nuevo espacio, introduce otros personajes: don Carlos y Castaño. Repitiendo un esquema distributivo similar al que se tiene en el inicio de la obra con doña Leonor en una habitación, don Juan oculto y don Carlos buscando. El siguiente desplazamiento espacial es el de don Carlos al jardín, donde se encontrará con doña Ana, a pedido de ésta, con lo que concluye la escena (v. 2272-2369). La estructura métrica se mantiene, salvo por el uso de redondillas (v. 2346-2369) cuando el gracioso Castaño cuenta a su amo «[...] un cuento/ que viene aquí como piedra/ en el ojo de un vicario» (v. 2342-2344).

La salida de don Carlos deja a Castaño solo en el escenario en una nueva escena que es una originalísima secuencia en la que se invierte el tópico del teatro áureo de la mujer vestida de hombre, ya que se trata del hombre vestido de mujer (Castaño, que lo hace para poder salir a cumplir con el mandato de su amo con menos riesgo). Castaño, además de invocar a Garatuza, el pícaro poblano, quiere tener una traza de Calderón y muestra así que Sor Juana, sin dejar de introducir el mundo americano en sus obras, conocía y adoptaba los modelos españoles. La escena (v. 2377-2497) es un monólogo lleno de ingenio de Castaño (romance *ea*) que acompaña su cambio de vestimenta masculina por la femenina. Claramente la función de la escena, justificada en la trama, es cómica y tiene por objeto complicar aún más el enredo.

Una vez que Castaño se ha vestido de mujer y está dispuesto a salir para llevar el mensaje a don Rodrigo, entra don Pedro (v. 2497), quien lo confunde con doña Leonor. La escena se vuelve entonces una burla de este tipo de confusiones provocadas por los enredos habituales en las comedias de capa y espada, pero está plenamente justificada en el juego dramático establecido por Sor Juana, en el cual los apartes de Castaño —con el consiguiente involucramiento del público— establecen el discurso paródico paralelo, conservando todo la misma forma métrica del romance. En medio de la confusión de don Pedro se oyen voces fuera (espacio extenso) y entran peleando don Carlos y don Juan, seguidos por doña Ana, que trata de detenerlos (v. 2666). En este momento se abre otra secuencia, pues cambia la función satírico-paródica anterior y se

desarrolla una acción plena de confusiones y enredos provocada por la oscuridad, creada por Castaño al apagar la vela que trae. Al grupo se agrega doña Leonor que también entra cubierta con un manto, todos riñen, se confunden y van saliendo gradualmente del escenario. Al final sólo quedan los personajes iniciales: don Pedro y Castaño. La escena termina con la entrada de Celia trayendo una luz y la salida de los tres personajes (v. 2785).

Nuevamente, por un momento, queda el escenario vacío lo cual abre una nueva secuencia; en este caso, sin embargo, no hay un cambio de espacio, simplemente entran don Rodrigo y Hernando al mismo lugar de la casa. La escena es informativa pues se vuelve a dar una vez más – por cuarta vez– noticia sobre lo sucedido en la fallida huida de Leonor. El cambio de secuencia se subraya con la única variación en la métrica de toda la tercera jornada, pues el diálogo entre don Rodrigo y su criado está escrito en pareados de endecasílabos y heptasílabos (v. 2786-2819).

Con la subsecuente entrada de don Carlos y doña Leonor, tapada, se regresa al romance y se abre una nueva secuencia que tiene como función incrementar la tensión dramática por medio de la presión que ejerce don Rodrigo sobre don Pedro, con el ejemplo de lo que le ha sucedido a la que don Rodrigo cree que es su hermana (v. 2820-2900). El metro de romance se mantiene, pero ahora está asonantado en *io*. Este cambio corresponde al cambio de tono de la escena.

El siguiente segmento dramático será el diálogo de don Pedro con los dos personajes anteriores (v. 2901-2980). El romance en *io* se mantiene hasta que don Pedro empieza a hablar con don Rodrigo. En el momento que entra doña Ana (quedándose oculta en el paño, pero pudiendo oír y ver lo que pasa), hay un cambio de secuencia, pues el espacio dramático se amplía y se empieza a gestar el desenlace. La escena concluye en el v. 3119 cuando entra Celia, que recibe la orden de traer a doña Leonor.

La escena siguiente se abre con el regreso de don Carlos, dispuesto a «sacar a doña Leonor / de este indigno cautiverio» (v. 3120-3131). La confusión se mantiene y la escena tiene por objeto mostrar también la confusión de don Carlos.

La última escena (v. 3246-3371), como es lógico, la del desenlace de la comedia, se inicia con el cruce de espadas de don Pedro y don Carlos, pelea que interrumpe la entrada de nuevos personajes: doña Ana y don Juan por una puerta, Celia y Castaño por la otra. Estos personajes van descubriendo las identidades veladas: don Juan embozado, doña Leonor con manto y Castaño disfrazado.

El festejo concluye con el «sarao de cuatro naciones» (301 versos), estructurado en función del canto y el baile (turdión, reina y jácara) y la entrada de cuatro grupos: españoles, italianos,

negros y mexicanos y los coros. Este sarao no es en realidad un texto dramático, sino más bien un texto espectacular cantado y bailado.

El análisis de esta comedia, por otra parte plena de ingenio y estilo barroco, a partir del espacio, la entrada de personajes, la métrica y la función en relación con la estructura secuencial dramática de la pieza nos permite mostrar la amplia gama de posibilidades y el distinto peso que tienen dichos elementos en el momento de determinar una secuencia. También es clara la dificultad de tomar en cuenta sólo uno de ellos para establecer la segmentación de la pieza, ya que el dramaturgo tiene a su alcance, con distintas ventajas y posibilidades, el atender o priorizar uno u otro. Por otra parte se justifica la funcionalidad de dichos elementos en la segmentación desde el momento en que en el teatro opera una doble textualidad dramático-literaria, por un lado, y escénico-espectacular, por otro, ambas relacionadas sónicamente. Es claro que la determinación de la escena como unidad de la cadena secuencial dramática es un proceso complejo que no puede dejar de tomar en cuenta tanto la realidad textual como la espectacular<sup>9</sup> y, desde luego, esta segmentación no obedece a un único criterio, sino a la combinación e interacción de varios, siendo a mi parecer esenciales el espacio, la presencia de los personajes en el espacio, la articulación discursiva (en el caso del teatro áureo la métrica) y la función dramática.

## Síntesis de escenas, personajes y métrica

### Jornada I

- Casa de Don Pedro
- Doña Ana, Celia 1-180 redondillas
- Doña Leonor, doña Ana, Celia 181-558 romance *aa ao* (259-558)
- Doña Ana 559-572 soneto
- Doña Ana, don Carlos, Castaño 573-660 romance *ía*
  - Casa de doña Leonor
- Don Rodrigo, Hernando 661-740 pareados heptasílabos y endecasílabos
  - Casa de don Pedro
- Doña Leonor, don Juan, doña Ana, don Carlos 741-867 romance *aa*
- Celia, doña Leonor, don Juan, doña Ana, don Carlos 868-972 romance *aa*
- Doña Ana, don Pedro 973-1042 romance *aa*

### Jornada II

<sup>9</sup> Esta dificultad ya la han señalado algunos autores como Jansen quien propone como concepto el de «situación» en vez del de escena. (1997, p. 172-177).

- Don Carlos, Castaño 1043-1194 redondillas
- Celia, Castaño 1195-1226 redondillas
- Doña Leonor, doña Ana 1227-1302 romance *oa*, don Pedro, doña Leonor, doña Ana, Celia 1303-1406 romance *oa*
- Don Carlos, Celia, Castaño (voces 1455-1481 villancico), doña Ana, don Pedro, doña Leonor 1407-1545 romance *oa* 1482-1535 coplas (8 versos) 1536-1545 romance *ao*, Celia, don Carlos, Castaño 1546-1683 romance *ao*
- Don Rodrigo, don Juan, Celia, don Carlos, Castaño 1684-1703 décimas, 1704-1805 romance *eo*
- Don Pedro, don Rodrigo, don Juan, don Carlos, Castaño 1806-2033 romance *eo*
- Don Carlos, Castaño 2034-2091 romance *eo*

### Jornada III

- Celia, doña Leonor 2092-2233 romance *ea*
- Don Juan 2234-2271 romance *ea*
- Don Carlos, Castaño, Celia 2272-2376 romance *ea* (2272-2345) + redondillas (2346-2369)
- Castaño 2377-2497 romance *ea*
- Castaño, don Pedro 2497-2666 romance *ea*
- Castaño, don Pedro, don Carlos, don Juan, doña Ana, doña Leonor, Celia 2667-2785 romance *ea*
- Don Rodrigo, Hernando, 2786-2819 pareados endecasílabos y heptasílabos
- Don Carlos, doña Leonor, don Rodrigo, Hernando 2820-2900 romance *io*
- Don Pedro, don Rodrigo, doña Leonor 2901-2981, romance *io* (2901-2921) + romance *eo* (2921-2981)
- Doña Ana, don Pedro, don Rodrigo, doña Leonor, Celia 2981-3119 romance *eo*
- Doña Leonor, don Carlos, don Pedro, don Rodrigo, 3120-3245 romance *eo*
- Don Pedro, don Rodrigo, don Carlos, doña Leonor, doña Ana, don Juan, Celia, Castaño 3246-3371 romance *eo*

### Referencias bibliográficas

- AMEZCUA, José, «Hacia el centro: espacio e ideología en la *Comedia nueva*», en *Espectáculo, texto y fiesta*, ed. de José Amezcua y Serafín González, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1990, p. 159-172.
- BLANCO, José Joaquín, *El lector novohispano*, México, Cal y Arena, 1996.
- COMPANY, Concepción, *El siglo XVIII y la identidad lingüística de México*, México, Academia Mexicana de la Lengua-Universidad Nacional Autónoma de México, 2007.
- CRUZ, Sor Juana Inés de la, *Obras completas. Comedias, sainetes y prosa*, t. IV, ed. Alberto G. Salceda, México, Fondo de Cultura Económica, 1957.

- CRUZ, Sor Juana Inés de la, *Los empeños de una casa*, ed. Celsa Carmen García Valdés, Barcelona, PPU, 1989.
- CRUZ, Sor Juana Inés de la, *Segundo volumen de las obras de Soror Juana Inés de la Cruz, monja profesa en el monasterio del señor san Geronimo de la Ciudad de Mexico*, Tomás López de Haro, Sevilla, 1692. Ed. facsimilar, pról. Margo Glantz, México, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1995.
- FERNÁNDEZ, Sergio, «La doble vida histórica de sor Juana», en *Homenajes*, México, Secretaría de Educación Pública, 1972, p. 26-34.
- GONZÁLEZ, Aurelio, «El espacio teatral en *Los empeños de una casa*», en *Y diversa de mí misma entre vuestras plumas ando*, ed. de Sara Poot Herrera, México, El Colegio de México, 1993, p. 269-277.
- HERNÁNDEZ ARAICO, Susana, «El teatro palaciego en la época de sor Juana: simbiosis de espacios diversos», en *Fiesta y celebración. Discurso y espacio novohispanos*, ed de María Águeda Méndez, México, El Colegio de México, 2009, p. 139-156.
- JANSEN, Steen, «Esbozo de una teoría de la forma dramática», en *Teoría del teatro*, comp. María del Carmen Bobes Naves, Madrid, Arco/Libros, 1997, p. 167-200.
- MARÍN, Diego, *Uso y función de la versificación dramática en Lope de Vega*, Valencia, Castalia, 1968.
- MARISCAL, Beatriz, «El espectáculo teatral novohispano: los jesuitas», en *Espectáculo, texto y fiesta*, ed. de José Amezcua y Serafín González, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1990, p. 159-172.
- NAVARRO TOMÁS, Tomás, *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*, New York, Las Americas, 1966.
- PFISTER, Manfred, *The theory and analysis of drama*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988.
- RECCHIA, Giovanna, *Espacio teatral en la ciudad de México, siglos XVI-XVIII*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes-Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli, 1993.
- SABAT-RIVERS, Georgina, «Tiempo, apariencia y parodia: el diálogo barroco y trasgresor de sor Juana», en *Estudios de literatura hispanoamericana. Sor Juana Inés de la Cruz y otros poetas barrocos de la colonia*, Barcelona, PPU, 1992, p. 179-206.
- VEGA, Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias*, Madrid, Cátedra, 2006.

VENTURA CRESPO, Concha María, «El teatro español y novohispano», en *La cultura literaria en la América virreinal. Concurrencias y diferencias*, ed de José Pascual Buxó, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1996, p. 245-267.