

Escritura femenina y representación del poder en «Amor es más laberinto» de Sor Juana Inés de la Cruz (Loa y comedia)¹

José Antonio Rodríguez Garrido

—615→

A pocos días de inaugurarse el año de 1689, el 11 de enero, la corte virreinal de Nueva España celebró los años del recién llegado virrey, Gaspar de Silva, conde de Galve, con la habitual representación de un festejo teatral. Esta vez la obra no se eligió, como otras muchas veces, del enorme caudal de títulos procedente de las plumas de los dramaturgos españoles. La loa y dos de las jornadas de la comedia (I y III) fueron escritas por Sor Juana Inés de la Cruz, quien trabajó en colaboración con el canónigo Juan de Guevara, autor de la segunda jornada de la comedia. Para entonces, el amplio conjunto de comedias palaciegas dejadas por Calderón había mostrado un modelo de teatro cortesano en el que, junto a su inevitable función celebratoria de la monarquía española, se expresaban también sutiles y elaborados discursos políticos en que se unía lo laudatorio con la admonición.

Aunque carente del despliegue espectacular que caracterizaba a las piezas representadas en la corte madrileña y más cercana en su estructura al modelo de la comedia de enredo que al de los dramas musicales consagrados por Calderón, *Amor es más laberinto*, la comedia de Sor Juana y Juan de Guevara escrita para la ocasión, no está exenta de un marcado contenido político. Tanto en la loa como en la comedia misma, especialmente en las partes escritas por Sor Juana, se desarrolla -dentro de las convenciones del festejo teatral- una exposición sobre la naturaleza del poder y sobre la relación entre él y la escritora, exposición cuyo principal destinatario es el nuevo virrey.

Al estudio de este tema, en parte ya emprendido por un sector de la crítica, está dedicado el presente trabajo.

—616→

Amor es más laberinto, cuyo argumento gira en torno al tema mítico de Teseo y el laberinto de Creta, no ha gozado, en general, de la misma apreciación crítica que *Los empeños de una casa*, la otra comedia escrita por Sor Juana. Su propio carácter de obra «en colaboración» ha sido en parte motivo para dudar del valor de su organización y unidad. No obstante, la obra ha merecido comentarios sobre todo en relación con los temas de la autorrepresentación de Sor Juana como mujer intelectual en el contexto de la sociedad colonial (Peden, Merrim, Paz) o sobre su relación con sus modelos teatrales españoles (Valbuena Briones, Sosa). En los últimos años, Hernández Araico y sobre todo Luciani, sin abandonar las consideraciones sobre los componentes biográficos del texto de la comedia, han emprendido el análisis desde la perspectiva de su contenido político. Esto no implica necesariamente distanciarse de una lectura «biografista» de dicha comedia, sino más bien colocar ésta en el contexto de una dimensión política más amplia.

En la interpretación de estos dos críticos, *Amor es más laberinto* se equipara a muchas de las comedias mitológicas calderonianas en su propósito de ofrecer a la autoridad, a través de la pieza teatral, no sólo una representación encomiástica de su poder, sino también un modelo de conducta. En tal sentido, Luciani ha llamado la atención sobre la necesidad de releer la comedia de Sor Juana y Juan de Guevara en el contexto de las circunstancias específicas de su representación (1992: 175), la fiesta de celebración del cumpleaños del recién llegado virrey de la Nueva España, el conde de Galve, en enero de 1689. Asimismo, ha enfatizado el carácter unitario del espectáculo de la fiesta teatral, compuesto de loa y comedia, y ha planteado igualmente la necesidad de interpretar ambas como partes de un todo (175)².

—617→

Por su parte, Hernández Araico propone que en la composición de la comedia pueden hallarse referencias a las circunstancias específicas del gobierno del virrey saliente, el conde de la Monclova, nombrado ya virrey del Perú y pronto a emprender el viaje, y al nuevo virrey, el conde de Galve. Ambos debían ocupar una posición destacada entre los espectadores de la escenificación. Hernández Araico sugiere que la imagen de gobernante cruel e injusto que en la comedia representa Minos corresponde al saliente virrey, a quien califica de «un virrey cruel y sin compasión» (1996: 325), al que se contrapone «el perdón ejemplar de Teseo, reflejo heroico del entrante virrey Conde de Galve» (326). No obstante, la información histórica sobre la que se basa esta conclusión (unas escasas referencias tomadas del *Diario* de Antonio de Robles, leídas, a mi parecer, en varios casos de manera sesgada) resulta insuficiente para ver en la comedia de Sor Juana y Guevara una alusión a hechos históricos específicos³.

—618→

Considerando el marco del festejo oficial en que se produce la representación de la obra de Sor Juana y Guevara, así como la presencia en el auditorio, y en posiciones

destacadas, tanto del conde de Galve como del conde de la Monclova, es inverosímil que la comedia pudiera aludir a este último como gobernante «cruel y sin compasión».

En una perspectiva más próxima a la que aquí propongo, Frederick Luciani ha observado en *Amor es más laberinto* el recurso de la comedia mitológica como *speculum principis*, es decir, la representación, por medio del código teatral, de unos ideales de comportamiento político (1992: 181). Luciani compara dicha comedia con el *Neptuno alegórico*, el programa iconológico compuesto por Sor Juana para el arco de recibimiento de la catedral de México al marqués de la Laguna en 1680, en tanto que ambas obras comparten el recurso de la mitología clásica como materia sobre la cual se construye un discurso alegórico que supone tanto el encomio al poder constituido como la exposición ejemplar sobre las virtudes del gobernante (178). Además, si bien la comedia que aquí comento está vinculada expresamente a la fiesta de celebración de cumpleaños del virrey, de alguna manera desempeña también la función de recepción a la nueva autoridad, ya que, como precisa el texto de la loa, es «tan recién llegado/ Su Excelencia, que aun apenas/ a la admiración ha dado/ lugar de aplaudir sus prendas» (vv. 252-255). Sor Juana, pues, emplea el teatro cortesano en esta oportunidad para la misma función que cumplían las ceremonias públicas de recibimiento, con sus elaboradas estructuras de arte efímero, en las que es preciso ver no sólo una pomposa exaltación del poder constituido, sino también propuestas de programas de gobierno y representaciones de ideales políticos.

La loa de *Amor es más laberinto* -la parte del espectáculo que explicita el motivo de la función teatral- se organiza sobre la alegoría de Jano como representación del conde de Galve. Para la elaboración de la pieza, Sor Juana se sirvió fundamentalmente — 619→ del libro de Vincenzo Cartari, *Le imagini de i dei de gli Antichi*, el cual fue también fuente directa para el *Neptuno alegórico*⁴. Este compendio mitológico le ofrecía una detallada síntesis de las fuentes clásicas sobre la representación de Jano, así como un conjunto de interpretaciones simbólicas sobre él.

Al iniciarse el espectáculo, unas coplas, cantadas detrás de la escena, sirven para establecer la alegoría sobre la cual se propondrá el motivo que celebra la representación:

A la entrada dichosa
de aqueste feliz año,
que consagra la Edad
a la deidad de Jano,
vengan todos los Tiempos
que, en círculos dorados,
doctamente regulan
cálculos de sus manos.

(vv. 1-8)

La correspondencia entre la figura de Jano y el conde de Galve se establece sobre una doble analogía. Por un lado, Sor Juana parte de la coincidencia de las fechas entre la fiesta romana en homenaje al dios y el cumpleaños del virrey, ambas en enero. Por otro lado, siguiendo la tradición evemerista -a la que me referiré más adelante- que hacía de Jano el rey más antiguo de Italia (vv. 168-169), establece el paralelo entre los dos gobernantes (Jano rey y el conde de Galve). A partir de esta correspondencia, la loa se construye fundamentalmente sobre la equiparación entre estos dos dominios: el temporal y el espacial. Jano es tanto la divinidad que regula el tiempo, como el gobernante prudente que da inicio a la organización de un territorio, cuna del futuro imperio. Este paralelo se explicita en pasajes como el del verso 186, en que las cuatro estaciones —620→ (elementos del plano temporal) son designadas como atributos espaciales. La Edad, en efecto, se refiere a ellas como «las cuatro partes de mi monarquía».

En ambos sentidos, el temporal y el espacial, Jano aparece revestido de rasgos de prototipo fundador que introduce el orden sobre el caos⁵: por un lado, convierte la continuidad indiferenciada del tiempo en unidad mensurable; por otro, establece el orden político que da origen al mundo social. Este carácter fundador de Jano queda consagrado en el hecho de que -a semejanza del cumpleaños del virrey- su celebración inaugura el año. La fecha de la representación, el mes de enero, reviste así mediante la alegoría una densa significación: la mera fiesta de cumpleaños es también principio de un nuevo tiempo y de un nuevo gobierno. De este modo, la celebración cortesana adquiere una dimensión política más trascendente: se convierte en advertencia sobre la responsabilidad del mando.

Si bien el tema de la loa gira en torno a la figura del mítico Jano, éste no aparece representado como personaje sobre el escenario. En su lugar, la pieza se estructura sobre cinco personajes que corresponden a los atributos del dios: la Edad y las cuatro estaciones. La ausencia de Jano en el escenario es, sin embargo, altamente significativa y guarda relación con la disposición de los espectadores en la sala, así como con el ya observado carácter de *speculum principis*. A propósito de las representaciones cortesanas en el Madrid de los Austrias, J. E. Varey ha observado que la ubicación del rey en la sala teatral lo convertía en el receptor central del espectáculo, mientras que los cortesanos se distribuían alrededor del monarca de modo que, más que observar directamente la obra, observaban al monarca que a su vez contemplaba la obra (Varey 1984: 401). De este modo, la propia distribución creaba un efecto especular entre el rey y lo representado. Calderón utilizó magistralmente estas posibilidades en algunas oportunidades, la más destacada sea quizás la loa para *Hado y divisa de Leonido y Marfisa*, en —621→ que la colocación de los retratos del rey y la reina, flanqueados de sus antepasados, se ofrecían como reflejos visuales de los monarcas espectadores⁶. Mediante este recurso el espacio teatral se abría hacia la sala e involucraba al regio espectador.

En el caso de la loa para *Amor es más laberinto*, Sor Juana opta por plantear esta relación especular de una manera más sutil. Por un lado, la ausencia del dios Jano en el escenario permite la incorporación del «verdadero Jano», el conde de Galve, para quien se representa, y de este modo se rompe el límite entre los dos espacios (el de la representación y el de los espectadores). Sin embargo, tal ausencia permite también sobredimensionar una de las figuras actantes, la Edad, quien trasciende el papel de mero atributo del dios y se reviste de rasgos de poder que la equiparan al gobernante.

Hay que notar, en efecto, que los cinco personajes que componen la loa guardan una relación distinta con Jano. Las cuatro estaciones son atributos de la distribución y organización del tiempo anual, y se relacionan con una representación cuatrifronte de Jano que Cartari también recoge⁷. La Edad, en cambio, es el instrumento del poder que finalmente regula y gobierna a los otros personajes de la loa.

Luciani ha observado que el personaje de la Edad puede ser visto como una representación alegórica y un *alter ego* de la propia Sor Juana (equiparable al papel de Isis, notado por Octavio Paz [1995: 229-241] en los cuadros del *Neptuno alegórico*), en cuanto aparece como organizadora del discurso teatral alegórico:

*she convenes the other players, invents and explicates the
jeroglífico of Janus for her courtly audience, and offers the
lavish praise -subtly tempered with advice- that the occasion
demands [...] La Edad is the creator of Janus; moreover, La
Edad is hieroglyphically inscribed in Janus' hands.*

(Luciani 1992: 178)

La función de este personaje es, sin embargo, ambigua, dado que, por un lado, al estar inscrita en las manos del dios —622→ Jano, se convierte en un instrumento de él (vv. 210-211). Luciani (1992: 178) sugiere que tal representación alude alegóricamente a la relación vasallo/soberano y autor/patrón que marca el vínculo entre Sor Juana y el virrey. Hay que notar, sin embargo, que, al mismo tiempo, al aparecer como rectora del discurso -y del tiempo-, la Edad adquiere también una posición de poder independiente de la autoridad agasajada (es llamada «Señora del Año», v. 42).

Por un lado, la correspondencia entre la Edad y las manos de Jano procede directamente de la fuente de Sor Juana, el libro de Cartari, y esto vendría a ratificar la relación de subordinación; pero, por otro, tanto en el contexto de la dimensión alegórica de la loa como en el del conjunto de la obra de su autora, es obvio que esa insistencia en las manos no puede desligarse del ejercicio de la escritura y, específicamente, de la escritura femenina. Margo Glantz ha destacado el lugar que corresponde al acto de la escritura entre las «labores de manos» adjudicadas tradicionalmente a las mujeres -en particular a las monjas- en la sociedad patriarcal del siglo XVII. A diferencia de otras operaciones manuales como la costura y el bordado -recuerda Glantz- la escritura femenina «es una actividad sospechosa y vigilada» (1992: 122). Como la forma más prestigiada del discurso, la escritura era reservada a los varones y, en manos de mujer, sólo era tolerada como mero movimiento de la mano semejante al de otras actividades femeninas (125).

Para desarrollar una representación -y silenciosa defensa- del ejercicio autónomo de la escritura femenina, Sor Juana se ampara, por tanto, en el marco de la celebración cortesana y en la ambigüedad que le proporcionaban los códigos teatrales. La Edad viene así a significar tanto el instrumento del poder de la autoridad virreinal, como la figura independiente de la mujer intelectual que ejerce libremente la escritura.

La identificación entre la Edad y la práctica intelectual que desemboca en la escritura se aprecia claramente entre los versos 67-126. Al convocar a las cuatro estaciones, la Edad caracteriza la naturaleza del tiempo como «continua/ cantidad, que va pasando/ sin alguna división/ intrínseca en sus tamaños» (vv. 66-69). Las diferencias que se establecen en el tiempo proceden de una labor del entendimiento humano a partir de —623→ la observación de los movimientos del Sol. De allí se desprende la división en «cuatro diferencias» (v. 86): las cuatro estaciones, las cuales se corresponden a su vez con la composición del cosmos en cuatro elementos. Concluye finalmente la Edad ligando esta observación con el motivo de la representación teatral:

Todo lo cual bien mirado,
hizo que, aunque el tiempo sea
indivisible, el humano
discurso lo subdivida,
llegando a desmenuzarlo
a instantes, de que compone
las horas; y éstas, llegando
a doce forman el día;
y éstos, también regulados
a los que tarda en pasar
del Sol el flamante carro
por todos los doce Signos,
forman al que llaman año.
El año a la Edad compone,
de modo que queda claro
que aunque los años son tiempo,
el tiempo es más que los años.
Pero por ser la más noble
parte del tiempo (dejando
el que llaman Magno, pues
no hace a nuestro intento el caso),
bien será que, en su principio,
pues a Jano consagrado
está el año y está el mes,
pues de él se llama *Januario*,
su deidad celebremos,
y en ecos concertados
aplaudáis al bifronte, excelso Jano.

(vv. 99-126)

Sor Juana insiste en que el ordenamiento del tiempo obedece a un acto del «humano discurso» (vv. 101-102), a una participación del entendimiento (v. 72), de un modo que recuerda las «divisiones metodológicas» que el alma humana emprende —624→ en el *Primero sueño* (vv. 576 ss.). De esta observación, se deduce una división del tiempo en

partes que guardan entre sí una relación jerárquica. La entidad superior que preside esta división es la Edad, que se equipara prácticamente al tiempo mismo, y que encabeza la secuencia de subdivisiones en años, meses, días y horas. En esta medida, el año es sólo «la más noble parte del tiempo», pero parte al fin subordinada a la Edad. Y es el año -ya no la Edad toda- lo que está consagrado a Jano, en cuanto él lo preside y lo inaugura.

El pasaje que aquí comento contradice, de este modo, otros textos de la loa (vv. 6-8, 209-230) en que la Edad es parte de Jano e instrumento suyo. Aquí, por el contrario, la relación se invierte y Jano -en tanto unido al año- se subordina a la Edad⁸. De este modo, si, como se vio antes, el significado alegórico de la Edad se presentaba, en parte, como ambivalente, el propio texto resuelve momentáneamente esa ambigüedad al mostrar que el poder por excelencia es el que parte del entendimiento humano. Asimismo, en tanto que la Edad rige el discurso dramático de la loa, la loa muestra también la conversión de los procesos del entendimiento en el acto de la escritura.

Esta representación, por supuesto, lleva una marca indeleble de género, Como el yo femenino que aflora en el último verso del *Primero sueño* para marcar que la aventura del conocimiento se ha emprendido desde una subjetividad de mujer, el personaje de la Edad en la loa para *Amor es más laberinto* muestra que el acto intelectual que desemboca en la escritura es también una operación de mujer. No se trata esta vez, sin embargo, tan sólo de una defensa del ejercicio femenino de la escritura. Representada en el marco de la ceremonia cortesana de agasajo y recepción al nuevo virrey, la loa intenta mostrar también la autoridad de la monja escritora para intervenir en el ámbito político a través de las propuestas y admoniciones al gobernante.

Es posible ir aun más allá en estas consecuencias. Si como se ha visto, la alegoría en torno a Jano plantea a partir de la analogía una identidad entre el ordenamiento temporal y el ordenamiento espacial, se puede afirmar que implícitamente —625→ se sugiere que todo orden -también el político- obedece a una sabia distribución del entendimiento humano y sólo es válido en cuanto tal. Este planteamiento no se aparta, en verdad, de las doctrinas políticas de la época, que sostenían que las estructuras políticas eran un reflejo deducido del orden de la creación (Maravall 1944: 126); pero Sor Juana enfatiza la participación del intelecto humano, concretamente a través de la intervención de una figura femenina, para deducir ese orden o, mejor dicho, para intentar componer una correspondencia de dicho orden. Las observaciones que sobre la naturaleza del poder ofrecen la loa y la comedia de *Amor es más laberinto* están hechas desde esa posición de «consejera política» que ha asumido la mujer escritora.

La creación de un orden político es tema estrechamente vinculado al del origen del poder del gobernante, que Sor Juana trata por igual tanto en la loa como en la comedia. En la loa, siguiendo aquí también a Cartari (1571: 50), Sor Juana presenta el retrato de Jano como dechado de gobernante sabio que, por este mérito, alcanza a ser divinizado por sus vasallos:

Jano fue, entre los romanos,
héroe ilustre, altivo, fuerte,
prudente, apacible y sabio,
de modo que consiguiendo
el culto de sus vasallos,

poniéndole entre sus dioses,
como a deidad le adoraron.

(vv. 178-184)

Tanto aquí como en el *Neptuno alegórico*, Sor Juana sigue la tradición evemerista que explicaba el origen del culto de los dioses antiguos como la divinización de hombres que habían proporcionado un gran bien a la humanidad (Seznec 1981: 11-36). Tal planteamiento coincidía con ideas políticas como las de Juan de Santa María, quien sostenía que el origen de la autoridad política había partido de la elección del individuo que era «el más señalado en virtud, prudencia y fortaleza» (Maravall 1944: 148). Además, Sor Juana sigue también a los principales teóricos de su época al proponer que la base que legitima el poder del gobernante es esencialmente la búsqueda de la justicia (Maravall 1944: 146). Por eso, al cerrar la loa dirigiéndose a los —626→ espectadores, a la vez que se sirve del convencional tópico de la *captatio benevolentiae* para apelar a los distintos miembros del público, describe la composición del orden político presidido por los virreyes e integrado por los familiares de éstos, el Senado, los tribunales, la nobleza y la plebe de México. En esta descripción, el énfasis en la justicia, al referirse al Senado y los tribunales, como elemento rector de este orden es notable (vv. 585-589). De este modo, la alegoría política se refiere no sólo a un ideal abstracto de gobierno, sino que, como ha notado Luciani (1992: 181), se vincula con las circunstancias específicas del orden colonial.

El «espejo de gobernante» que Sor Juana compone se estructura sobre la alegoría de los dos rostros de Jano:

le pintaron con dos rostros,
dando a entender que en los sabios
no hay espaldas, porque
todo lo penetran avisados.

(vv. 185-190)

También en esto Sor Juana se sirve cercanamente del compendio de Cartari («*nella imagine di Giano con le due faccie mostrarono la prudenza del Re, cui non deve essere occulta alcuna di quelle cose, che fanno di bisogno al bon governo de i popoli*» [1571: 50]). El aspecto bifronte de Jano alude al manejo equilibrado del poder, es decir, a la aplicación de la justicia: el gobernante ve con una cara el pasado y aprende de su ejemplo, y con la otra previene el futuro; goza, por un lado, de los halagos del poder, y a la vez se previene y atiende al gobierno; atiende a la guerra, y se aplica a la política en

tiempo de paz; finalmente, con una cara aplica la justicia, pero guarda otra pasa la clemencia.

La loa proporciona así un marco de reflexión política que define la naturaleza del festejo teatral en su conjunto. En tal sentido, es posible afirmar que, si bien la comedia que la sigue se estructura en apariencia como una comedia de enredo⁹, la loa que da inicio al espectáculo -con su cuidada caracterización del héroe como dechado de varón ilustre y gobernante ideal- obliga a leerla desde esa perspectiva. Este ideal político descrito —627→ en la loa se complementa, en efecto, con el que aparece luego en el texto de la comedia. La primera forma como esta relación se comprueba es por oposición. La figura del cruel y vengativo rey Minos de la comedia sirve como contraejemplo del gobernante ideal propuesto en la loa. El rey de Creta aparece caracterizado, en efecto, como personaje guiado por una venganza ciega e irracional (I, vv. 203-270). Por medio siempre de recursos indirectos (apartes, ironías), los demás personajes censuran su manejo del poder. El saludo que Teseo dirige a Minos, en que lo califica de «generoso Rey de Creta» y «glorioso legislador» (I, vv. 427 y 431) y alaba su «justicia,/ valor, rectitud y celo» (I, vv. 435-436), no puede ser visto sino como una ironía que se comprueba en el hecho de aludir a él como futuro juez infernal (I, v. 434). Ariadna, por su parte, tras escuchar a Teseo, reconoce «que le falta la nobleza/ a quien la piedad le falta» (II, vv. 129-130); y al dirigirse a su padre emplea una fórmula laudatoria en apariencia («no empaña/ en ti el ardor del acero/ la prudencia de las canas» [I, vv. 272-274]), que, sin embargo, contradice la imagen del «anciano,/ prudente rey» del Jano ejemplar de la loa (vv. 168-169). La prudencia es el eje de las virtudes del príncipe, según lo presentaban los principales tratados políticos de la época (Maravall 1944: 244). Los sucesos de la comedia, por el contrario, muestran a un gobernante que, obsesionado por su espíritu vengativo, resulta incapaz de mantener el reino en armonía. En tal sentido, la loa establece un diálogo con la comedia, que confirma (una vez más en el caso de Sor Juana) la unidad del espectáculo teatral palaciego.

La segunda forma en que loa y comedia se vinculan en torno al tema del ideal del príncipe es mediante la caracterización de Teseo. Se propone así un implícito paralelo entre Teseo y Jano que no es gratuito. En la tradición mítica, ambos aparecían de algún modo como héroes fundadores del Estado: Jano como el rey más antiguo de Italia; Teseo como el iniciador de la democracia ateniense. El largo monólogo con que este personaje entra en escena ha sido uno de los pasajes que mayor atención ha merecido por parte de la crítica. En él Teseo presenta una defensa del valor del individuo debido a sus méritos personales más que por la determinación de la sangre:

Poco te he dicho en decir
que soy príncipe, pues pienso
—628→
que es más que decir monarca
decirte que soy Teseo.
Y con razón, pues haber
nacido príncipe excelso,
se lo deberá a la sangre
y no a mis merecimientos:
y no he de estimar yo más
(aun siendo mi padre mesmo)

aquello que debo a otro,
que no lo que a mí me debo.

(I, vv. 449-464)

Margaret Sayers Peden (1975: 44) ve en esta afirmación del valor de las acciones propias sobre el de la sangre heredada una implícita autorreferencia de Sor Juana. Es necesario tener en cuenta además, como han hecho otros críticos, que el pasaje tiene fundamentalmente un sentido político, dado que se inserta en una consideración sobre el origen del Estado y del gobierno. En esta dirección, Octavio Paz (1995: 440) opina que Sor Juana coincide con los neotomistas en aceptar la existencia de un estado natural en que todos los hombres eran iguales y en el que no existían diferencias jerárquicas, pero que se aparta de ellos al sostener que es la fuerza -no la necesidad de protegerse- la que lleva al establecimiento del orden político. En verdad, si bien se afirma que el individuo «sólo forzado/ se reduce a estar sujeto» (I, vv. 495-496), la aseveración se refiere a la constitución del Estado, pero no a la forma en que se originó el poder. Por el contrario, respecto de este tema, el parlamento de Teseo retoma el planteamiento de la loa -en relación allí con la figura de Jano- según el cual la elección original del gobernante se basaba en los méritos de un individuo, y propone que «sólo/ fue poderoso el esfuerzo/ a diferenciar los hombres» (I, vv. 509-510).

Junto a la tradición de los textos políticos de la que Sor Juana se sirve, hay que tener en cuenta además el uso que hace de las obras sobre «varones ilustres», cuyos parámetros más notables se hallaban en los libros de Petrarca (*De viris illustrious*) y Bocaccio (*De casibus virorum illustrium*, traducida al español como *Caída de príncipes*). En la tradición literaria española, un ejemplo cercano lo constituía la obra de Juan de Sedeño *Suma de varones ilustres* (dos ediciones durante el siglo XVI). En estos textos, se proponía —629→ una suerte de «historia universal» a partir de la secuencia de biografías ejemplares, que incluía tanto a los héroes de la Antigüedad (incluidos a veces los propios dioses y los héroes legendarios, convertidos en personas históricas), como a personajes de la Biblia y de la historia medieval y moderna. Tales obras discutían implícita o explícitamente el conflicto entre el valor de las obras y el de la sangre. Teseo es justamente uno de los héroes que estos libros suelen incluir. Su colocación en el paradigma de «varones ilustres» lo convertía en modelo digno de imitación, y de este modo adquiriría una dimensión contemporánea y servía para los fines del *speculum principis*.

Teseo, pues, al igual que Jano aparece caracterizado como príncipe ejemplar. La narración de sus hazañas da la oportunidad de presentar un conjunto de casos en los que el «hombre esforzado» prueba su superioridad moral¹⁰. El héroe aparece así imponiendo el orden y la justicia al eliminar a tiranos y bandoleros (Creonte, Procusto, Escirón). La narración se cierra con el episodio del robo de Elena y su posterior restitución en atención a los ruegos de ella. Ésta es, según afirma el propio Teseo, «la más difícil victoria»: «vencerme a mí mismo» (I, v. 676). Es significativo que esta acción corone el relato. Por un lado, se trata de un tema moral constantemente presente en el teatro calderoniano, pero que aquí en particular (como también a veces en Calderón) tiene una

dimensión política: es el principio de que el gobernante debe conocerse a sí mismo y aprender a vencer sus impulsos, por cuanto el gobierno de sí mismo es la base para el buen ejercicio del poder (*cfr.* Maravall 1944: 250).

Por otro lado, no es casual que el tema de la Fortuna figure repetidamente en las escenas que rodean la entrada de Teseo a Creta. El héroe ateniense es presentado como víctima de esta fuerza ciega que parece escapar del control del individuo. Al iniciarse la comedia, los músicos cantan:

En el príncipe Teseo,
muestra la Fortuna varia
—630→
que puede haber vencimientos,
sin precederles batalla;
porque Fortuna ordena que, en sus hazañas,
haber pueda despojos, sin lograr palmas.

(I, vv. 27-32)

Y aludiendo también al tema de la Fortuna, Laura comenta la baja muerte a la que es expuesto el Príncipe, «que el que ayer mandaba un Reino,/ sirve a un bruto de vianda» (I, vv. 119-120).

El tema de la Fortuna era también asunto esencial de los tratados políticos del XVII. La Fortuna se refería a todo aquel conjunto de casos que escapaban de la voluntad del gobernante, pero que entraban de forma irracional en la historia. Para enfrentar esta fuerza -recuerda Maravall (1944: 254)- los gobernantes debían velar permanentemente, mediante el ejercicio de la prudencia. El reto que la Fortuna impone a Teseo en *Amor es más laberinto* exige de él, por tanto, esta virtud política por excelencia.

Si entre la loa y la comedia que la sigue se establece un paralelo entre las dos figuras míticas centrales (Jano y Teseo), conviene igualmente preguntarse si es posible encontrar otro en relación con la compleja figura de la Edad. La respuesta puede hallarse atendiendo a las figuras femeninas de la comedia, Fedra y Ariadna. Entre estas dos se establece una inicial identidad en relación con su belleza (I, vv. 1-6). Sin embargo, la llegada de Teseo, que se convierte en objeto del deseo de las dos hermanas, rompe esta solidaridad. La diferencia más notable reside en que, frente a una disposición más pasiva de Fedra, hacia la cual se inclina finalmente el amor de Teseo, Ariadna aparece como mujer de «corazón varonil» (I, v. 1018) que idea la industria para liberar al héroe y dispone la huida con él. Esta oposición se muestra sobre todo en su posición ante el discurso. En la tercera jornada, Fedra escucha la propuesta de huir de Teseo y responde:

con decirlo tú me excusas

el que yo te lo proponga;
porque no sé que se tiene
el disponer amorosas
resoluciones, que suena
—631→
siempre mejor en la boca
del galán que de la dama

(III, vv. 607-613)

Ariadna, en cambio, en la escena siguiente, es quien toma la iniciativa y, en contra de lo observado por Fedra, sugiere a Baco (a quien ella confunde con Teseo) que se dispongan a huir (III, vv. 723-737)¹¹. A semejanza del personaje de la Edad, Ariadna actúa en la comedia como personaje que organiza la trama y domina el discurso. Más aún, al igual que la Edad su poder está en su «labor de manos». El célebre hilo de Ariadna con que Teseo se libra de la muerte adquiere, en efecto, en el texto de Sor Juana, toda su posible carga alusiva al instrumento de la labor femenina del bordado. Cuando por segunda vez la vida de Teseo corre peligro, Ariadna idea la huida como solución y el gracioso Atún comenta:

sólo tu ingenio, creo,
que nos podrá dar favor,
sacando de tu labor
vida que darnos, y agudo
darla en un dedal, quien pudo
darla en un devanador

(III, vv. 433-438)

Nuevamente el ingenio aparece asociado a una labor femenina de manos a través de sus utensilios: el devanador que proporcionó el hilo y el dedal, metáfora de la embarcación en que se propone la huida de Creta. Sin embargo, el desenlace de la comedia no resulta feliz para Ariadna: es víctima de sus propias tretas, confunde a Teseo con Baco y, finalmente, se ve forzada, como mal menor, a aceptar en matrimonio a quien no quiere para conservar la «opinión». La activa y «varonil» mujer resulta así castigada y sometida al orden social en contra de su voluntad. Obviamente esa solución contrasta con la sutil exaltación del ingenio organizador femenino que la Edad representaba en la loa.

En esta contradicción es posible ver una alusión a la posición —632→ que como mujer intelectual Sor Juana ocupaba en la sociedad virreinal: en la loa, las posibles ambigüedades de la alegoría le permitían adquirir simbólicamente una posición de autoridad y ejemplaridad. Allí la mujer escritora se amparaba bajo los atributos del poder constituido (las manos de Jano) para adoptar el dominio de la trama y la escritura. Despojada de esa protección simbólica, convertida abiertamente en ser actuante, es confundida por el laberinto de las convenciones sociales y castigada en su deseo de subvertir las normas. Fedra, en cambio, con su actuar más pasivo y su cautelosa retórica de silencios, implícitos y sobreentendidos, logra la satisfacción de sus deseos¹².

Las dos posiciones de los personajes femeninos activos de la loa y la comedia, la Edad y Ariadna, recuerdan la delicada posición de Sor Juana en el contexto que le tocó vivir: desarrollando su vocación intelectual frágilmente protegida bajo las instituciones del poder civil, pero al mismo tiempo amenazada e impedida permanentemente.

Esta duplicidad permite entender cabalmente los versos con los que se cierra la comedia: «Y perdón, rendida,/ os pide la pluma que,/ contra el genio que la anima,/ por serviros escribí,/ sin saber lo que escribía». Este texto no debe entenderse como una declaración de insatisfacción, por parte de la autora, por haber tenido que escribir el festejo cortesano en contra de su voluntad¹³. Por el contrario, lo que manifiestan estos versos es una en apariencia humilde declaración de disculpas por haber ejercitado la escritura sin haber alcanzado la altura de la fuerza que la inspira («el genio que la anima», es decir, el virrey). Pero bajo el habitual tópico de la modestia, se oculta la tensión del ejercicio femenino de la letra: al concluir la comedia, tras mostrar los riesgos por los que atraviesa la mujer que hace uso de su ingenio, Sor Juana -al igual que otras monjas- tiene que disfrazar su escritura de ignorancia (su pluma escribe «sin saber lo que escribía»).

—633→

El festejo teatral diseñado en homenaje al cumpleaños del conde de Galve se muestra así como una obra de especial interés en el conjunto de la producción de Sor Juana. Junto con el *Neptuno alegórico*, es quizás la muestra más importante de la autora de su reflexión sobre el poder civil. No sólo revela los vínculos de Sor Juana con el pensamiento político de su tiempo, en particular en temas como el del origen y la constitución del poder, sino que además muestra una de sus más agudas representaciones sobre su posición de mujer intelectual y escritora en la esfera del centro del poder, la corte del virrey.

Bibliografía

CARTARI, Vincenzo (1571), *Le imagini de i dei de gli Antichi*. Venecia: Giordano Ziletti e Compagni.

GLANTZ, Margo (1992), *Borrones y borradores: reflexiones sobre el ejercicio de la escritura. Ensayos de literatura colonial, de Bernal Díaz del Castillo a Sor Juana*. México: Universidad Nacional Autónoma de México-El Equilibrista.

GREER, Margaret Rich (1991), *The Play of Power*. Princeton: Princeton University Press.

HERNÁNDEZ ARAICO, Susana (1996), «Festejos teatrales mitológicos de 1689 en la Nueva España y el Perú, de Sor Juana y Lorenzo de las Llamosas (una aproximación crítica)», en José Pascual Buxó (ed.), *La cultura literaria en la América virreinal. Concurrencias y diferencias*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

HANKE, Lewis, ed. (1978), *Los virreyes españoles en América durante el gobierno de la Casa de Austria*. México, vol. 5. Madrid: Atlas (Biblioteca de Autores Españoles).

JUANA INÉS DE LA CRUZ, Sor (1957a), *Primero sueño*, en *Obras completas*, t. 1. *Lírica personal*. Ed. Alfonso Méndez Plancarte. México: Fondo de Cultura Económica.

—634→

—, (1957b), *Amor es más laberinto*, en *Obras completas*, t. 4. Comedias, sainetes y loas. Ed. de Alberto G. Salceda. México: Fondo de Cultura Económica.

LUCIANI, Frederick (1992), «Sor Juana's *Amor es más laberinto* as Mythological Speculum», en Lou Charnon-Deutsch (ed.), *Estudios sobre escritoras hispánicas en honor de Georgina Sabat-Rivers*. Madrid: Castalia.

MARAVALL, José Antonio (1944), *La teoría española del estado en el siglo XVII*. Madrid: Instituto de Estudios Políticos.

MERRIM, Stephanie (1991), «*Mores Geometricae*: The "Womanscript" in the Theater of Sor Juana Inés de la Cruz», en Stephanie Merrim (ed.), *Feminist Perspectives on Sor Juana Inés de la Cruz*. Detroit: Wayne State University Press.

PAZ, Octavio (1995), *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. México: Fondo de Cultura Económica.

PEDEN, Margaret Sayers (1975), «Sor Juana Inés de la Cruz: The fourth labyrinth», *Bulletin of the Comediantes*, 27: 1, 41-48.

ROBLES, Antonio de, *Diario de sucesos notables*, t. 2. Ed. de Antonio Castro Leal. México: Porrúa.

SEZNEC, Jean (1981), *The Survival of the Pagan Gods*. Princeton: Princeton University Press.

SOSA, Marcela Beatriz (1992), «El laberinto de la identidad: Lope y Sor Juana», en Luis Martínez Cuitiño y Elida Lois (eds.), *Actas del III Congreso Argentino de*

Hispanistas. «España en América y América en España», vol. 2. Buenos Aires: Asociación Argentina de Hispanistas, 929-935.

VALBUENA BRIONES, Ángel (1994), «Calderón y el teatro seglar de Sor Juana Inés de la Cruz», en Hans Flasche (ed.), *Hacia Calderón. Décimo Coloquio Anglogermano*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag.

VAREY, John E. (1984), «The Audience and the Play at Court Spectacles: The Role of the King», *Bulletin of Hispanic Studies*, 61, 399-406.

VARGAS UGARTE, Rubén, S. J. (1966), *Historia general del Perú*, vol. 4. Lima: Editorial Milla Batres.

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Sútese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](http://www.biblioteca.org.ar/comentario). www.biblioteca.org.ar/comentario