

## LOS RASGOS DE LA MUJER MEDIEVAL EN *LOS EMPEÑOS DE UNA CASA*, DE SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ

The Traits of the Medieval Woman in *Pawns of a House*,  
by Sister Juana Inés de la Cruz

Jorge Antonio Sánchez Rivera  
Estudiante doctoral  
Boston University  
Correo electrónico: [jasr@bu.edu](mailto:jasr@bu.edu)

### Resumen

*Los empeños de una casa*, escrita por sor Juana Inés de la Cruz, ha sido abordada desde perspectivas que exploran el componente feminista o del género. Sin embargo, es una obra cuyos personajes femeninos evocan el ideario medieval de las mujeres, pues se las tilda de engañadoras, proclives al mal y sexualmente irrefrenables, características que heredan de Eva. Por ello, en este trabajo se revisará la comedia sorjuanina para demostrar que la autora presenta su pensamiento ortodoxo mediante los personajes femeninos. Utilizaremos como base argumentativa los trabajos críticos de Gerda Lerner, Susana Hernández Araico y Stephanie Merrim, entre otros, a la vez que emplearemos ejemplos literarios, teológicos y filosóficos en que se define a la mujer medieval y cuya definición se representa mediante las mujeres de la comedia. Por último, mostraremos cómo estas mujeres se redimen al final de la obra y restauran el orden de honor quebrantado.

*Palabras claves:* pensamiento ortodoxo, mujer medieval, feminismo, Eva, sor Juana Inés de la Cruz

### Abstract

*Pawns of a House*, by Sister Juana Inés de la Cruz, has generally been studied from feminist or gender theory perspectives. However, it is a play in which female characters evoke the medieval ideology about women, as

they are portrayed as deceiving, prone to evil and sexually uncontrollable; characteristics inherited from Eve. With this in mind, this paper reevaluates Sister Juana Inés's comedy in order to show that the author presents her orthodox thinking throughout the text's female characters. We will engage with the critical works of Gerda Lerner, Susana Hernández Araico, and Stephanie Merrim, among others, as an argumentative basis. Additionally, we will use literary, theological and philosophical examples to explore the definition of a Medieval woman, as well as how this definition is represented through the comedy's female characters. Finally, we will show how these women redeem themselves at the end of the work and restore the order of broken honor.

*Keywords:* Orthodox Thought, Medieval Woman, Feminism, Eve, Sister Juana Inés de la Cruz

Recibido: 27 de febrero de 2020. Aprobado: 13 de marzo de 2020.

Aproximarse a los textos de sor Juan Inés de la Cruz y a la inmensa crítica literaria que han generado, en ocasiones, significa explorar un universo de estudios en que se asocia a la monja jerónima con teorías protofeministas o feministas. Basta mencionar el texto de Stephanie Merrim, *Feminist Perspectives on Sor Juana Inés de la Cruz*, cuyo propósito principal es analizar la producción literaria de la Décima Musa desde el feminismo o la conciencia feminista; sin embargo, el pensamiento de sor Juana Inés de la Cruz –como ha señalado Enrique Anderson Imbert– era bastante conservador: «Su pensamiento es ortodoxo. No hay duda... La rebelión de Sor Juana no es la del mundo: ya dijimos que era católica ortodoxa, temerosa de herejías y escándalos» (125). Convendría, entonces, revisar algunos textos de sor Juana desde una óptica más distante del feminismo, en especial, la comedia *Los empeños de una casa* (1683), a la luz de lo que arguye Merrim: «Her script, however, does not enunciate the overtly 'feminist' message that Sor Juana's pronouncements in the *Respuesta* regarding women would lead us to expect» (95).

Ciertamente, cuando leemos esta comedia de sor Juana, encontramos algunos rasgos de la mujer que evocan el ideario medieval acerca de ellas, pues se las tilda de engañadoras, livianas, tiranas y endebles ante el deseo. Así, en este trabajo abordaremos la comedia *Los empeños de una casa*

para detallar cómo las mujeres del *dramatis personae* –entiéndase doña Leonor, doña Ana y Celia– representan, actúan y proyectan las características mencionadas que distinguen a la mujer medieval. Exploraremos estas características desde una visión filosófica, teológica y literaria, pues sor Juana, ávida lectora, conocía estos rasgos femeninos medievales y, por ello, los proyecta en su comedia. Conviene señalar que nuestro enfoque abarcará las tres jornadas de la comedia, ya que, como declara Sara Poot Herrera: «En el eje de las tres jornadas, [es] donde reside el núcleo de la comedia» (108).

*Los empeños de una casa* es uno de los textos que más ha sido abordado desde diversas vertientes, tal como lo recoge Susana Hernández Araico en su ensayo «*Los empeños de una casa*. Staging Gender». Hay estudios de su proceso de composición, de su posible autoría compartida, de su fecha de representación, del espacio escénico, teatral y dramático; de los rasgos feministas, la valorización de los géneros a través de Castaño, el cómico que se viste de mujer, entre otros. No obstante, Hernández Araico apuesta por la precisión del comentario contextualizado de la obra:

While theoretical approaches in feminist, gender, and transatlantic studies may provide enriching insights into *Los empeños* and accompanying playlets, open-minded readers must remain aware of limitations in comprehending the cultural complexities of the Spanish Baroque and likewise wary of the danger of presentism. Superimposing contemporary values on *Los empeños de una casa* while disregarding the poet-playwright's cultural matrix, may produce a valid reading but certainly not the most enlightened. (585)

Precisamente, concordamos con la crítica en que aun la comedia podría estudiarse bajo nuevas lentes, sin imponer teorías contemporáneas a un texto que refleja un contexto histórico específico y cuya influencia en la obra de sor Juana no pasa inadvertido. Cabe citar a Angelo Morino, quien ha comentado que sor Juana elabora sus obras «acorde con las normas de la época» (381), y estas normas no solo atañen a la comedia como género dramático, sino también a la atmósfera medieval del México de siglo XVII (Lemus 21); por lo tanto, parecería poco acertado solo analizar sus textos desde teorías y pensamientos feministas, del género o trasatlánticos.

Inclusive, si nos dejamos llevar por la definición que hace Gerda Lerner sobre la conciencia feminista en autoras de la época moderna, notamos que los personajes femeninos de *Los empeños* no cumplen con todas las características listadas:

I define feminist consciousness as the awareness of women that they belong to a subordinate group; that they have suffered wrongs as a group; that their condition of subordination is not natural, but is societally determined; that they must join with other woman to remedy these wrongs; and finally, that they must and can provide an alternate vision of societal organization in which women as well as men will enjoy autonomy and self-determination. (14)

Si los personajes de Leonor, Ana y Celia reconocen que pertenecen a un grupo subordinado y que sufren injusticias por los hombres, ello no significa que también reconozcan que su subordinación es anormal o que deben unirse para remediar tal subordinación, o que pretendan una reorganización de la sociedad en cuanto a lo que apela al género femenino. Sandra Messinger Cypess ya lo ha observado: «Es importante notar que las mujeres de su obra no parecen criticar el papel de la mujer en la sociedad» (181); estos personajes no demuestran una conciencia feminista según lo define Lerner, sino que encajan perfectamente en lo que sería una mujer medieval según el pensamiento filosófico aristotélico, teológico y literario medieval, tal como veremos.

Asimismo, cabe destacar que, aunque otros críticos han notado que la obra en cuestión sitúa a la mujer distante del pensamiento feminista, usualmente comentan que esta proyección de la mujer como sumisa, engañadora o liviana se debe a un contexto social que coartaba la creatividad de la monja jerónima: «With the reference to Sor Juana as a woman highly dependent on the structures of church and court for her well-being she could not fail to feel the weight of both, related, sets of patriarchal norms» (Merrim 97). También Morino ha apuntado que la estructura, el propósito y los temas dependieron del público a que estaba destinada la comedia, es decir, el virrey, su familia y los cortesanos españoles (383). Ambos críticos arguyen que se presenta a la mujer subordinada al patriarcado por el contexto en que sor Juana escribía, porque debía representar una comedia

que no despertara dudas o sospechas sobre ella. Empero, el crítico Jorge Urrutia, citando a Elías L. Rivers, nota el atrevimiento y la libertad con que sor Juana trata ciertos temas en esta comedia; por eso comenta: «Lo que choca, sin embargo, en *Los empeños de una casa* es que el hombre vestido de mujer no resulte castigado, sino al contrario, y que, mientras se vista (y se viste en escena), se dirija a las espectadoras haciendo gestos afeminados» (412). Así pues, este pensamiento nos lleva a cuestionar el porqué sor Juana coloca a tres personajes femeninos con rasgos de la mujer medieval y no profeminista; consideramos que pudo haber sido su intención utilizar a tres personajes femeninos con tales rasgos para reafirmar su pensamiento ortodoxo en cuanto a la mujer.

Con esto dilucidado, cabría recordar cómo es el pensamiento de la mujer medieval desde la filosofía, teología y literatura, antes de abordar la comedia sorjuanina. Para pensar en la mujer como ente medieval, debemos aceptar como hecho el que estas «... are “naturally” weaker ... unstable emotionally» (Lerner 4) y que esta tradición data de Aristóteles<sup>1</sup> y trascendió a la Edad Media, e incluso –como sabemos– hasta la contemporaneidad: «Aristotle’s natural philosophical views and methods influenced western European thought for much of the later Middle Ages, and were used by many to reaffirm the belief in women’s inherently flawed nature» (MacLehose 36). Aun en nuestra época este pensamiento figura en ciertas áreas como la política; por lo tanto, no sorprendería que una asidua lectora como sor Juana conciera este pensamiento filosófico aristotélico y lo llevara a sus textos, dado que era la norma en la época. MacLehose reitera cómo es la visión aristotélica de la mujer tanto política como ideológicamente: «Central to both his political and his biological observations of women are their subordination and inferiority to men» (35). Este pensamiento será fundamental a la hora de analizar los engaños o enredos de don Pedro y doña Ana, y cómo la última resulta más engañadora por su condición de mujer.

Ahora bien, dado que mencionamos la característica de engañadora, consideremos el pensamiento de la mujer medieval basado en la teología y en su ascendencia pecaminosa heredada por Eva. Según Donna Spivey Ellington, la figura de Eva, desde el libro del Génesis, ha formado el pen-

---

<sup>1</sup> William F. MacLehose clarifica: «The fourth-century BCE philosopher consistently emphasizes the inferiority of women in relation to men, and his views proved immensely influential from the thirteenth century onward in scholastic thought» (35).

samiento Occidental de la mujer (266). Si con Aristóteles reconocemos que la mujer es inferior al hombre tanto filosófica como biológicamente, con la teología concebimos a la mujer como ente de mayor mal<sup>2</sup>, esencialmente pecaminoso, más endeble ante las pasiones y, sobre todo, sexualmente irrefrenable:

Eve [is] a paradigm for all women; and according to the Genesis account, Eve had been responsible for the original fall of the human race into sin. Disobedient to God, Eve was tempted by the serpent to eat the fruit of the Tree of Knowledge of Good and Evil ... [it is] the negative orthodox Christian evaluation of Eve that triumphed and colored all subsequent discussions of the Genesis text and of women themselves ... Crucial for determining the direction of theology in the Middle Ages, Augustine argued that sexual desire is itself a punishment for original sin and that all sexual intercourse, tainted by uncontrollable desire, is at least venially sinful ... Eve, and thus all women, became symbols of a body and sexuality no longer under rational control. (267)

Varios factores debemos destacar de la cita anterior. Primero, hablar de Eva significa la inclusión de todo el género femenino. Segundo, a Eva se le atribuyen unas características negativas que se reflejan en las mujeres de *Los empeños de una casa*. Piénsese en la consecuencia de la acción de Eva por la caída del ser humano, la desobediencia al patriarcado, su proclividad al mal, su deseo sexual incontrolable y, por consiguiente, ella como símbolo irrefrenable de los deseos o pasiones. Estas características de la mujer que se hallan en el Génesis<sup>3</sup> trascendieron hasta la Edad Media

---

<sup>2</sup> Conviene mencionar que, al catalogar a la mujer como ente de mayor mal, reconocemos que el hombre también es tipificado como ente de mal, aunque se hace en comparación con la mujer y catalogándolo como ente de menos mal que esta. Basta con citar una sentencia de la Biblia: «Vale más maldad de hombre que bondad de mujer» (Eclesiástico 42,14).

<sup>3</sup> Vale mencionar que la Biblia contiene otros pasajes en que se observa la misoginia allende el Génesis: «Aparta tu ojo de mujer hermosa, no te quedes mirando la belleza ajena. Por la belleza de la mujer se perdieron muchos, junto a ella el amor se inflama como fuego» (Eclesiástico 9,8); «Es vergüenza de un padre tener un hijo ineducado, pero la

y otras épocas posteriores; por ello, los textos literarios medievales han proyectado a la mujer como engañadora, liviana, desobediente, maléfica y, por naturaleza, proclive al mal. Así pues, parece acertado pensar que sor Juana fuera cabalmente consciente de la noción acerca de la mujer según se proyectó en la Biblia y en textos medievales, de los cuales merecen relieve el *Sendeban o Libro de los engaños de las mujeres*, de autor anónimo, y *El conde Lucanor*, de don Juan Manuel, ambos del siglo XIV. Asimismo, en el *Libro de buen amor*, de Juan Ruiz, arcipreste de Hita, hallamos la siguiente cita sobre la mujer: «En la cama muy loca, en la casa muy cuerda; / no olvides tal mujer, sus ventajas recuerda» (107). Es evidente que la noción o idea acerca de la mujer como Eva trasciende hasta la literatura y la sociedad, en especial la concepción de estas como endebles ante las pasiones, pero recatadas en la casa. Estas son las características de la mujer medieval que sor Juana conoció por su lectura voraz y que, consideramos, se proyectan en los personajes de doña Leonor, doña Ana y Celia; luego, entendemos pertinente ver el texto para ejemplificar tales características medievales y demostrar que sor Juana presenta en *Los empeños de una casa* su pensamiento ortodoxo y medieval de la mujer.

### **Eva domesticada**

Ante todo, es indiscutible que la mujer es el *axis* de la comedia *Los empeños de una casa* y esto se denota desde el título de la obra misma. La casa es el símbolo de la mujer, el espacio destinado para sus labores y su vivienda. Varios especialistas en la simbología tradicional de la literatura concuerdan con el símbolo *domus-mulier*. Cabe citar a algunos: «Los míticos han considerado tradicionalmente el elemento femenino del universo como arca, *casa* o muro» (Cirlot 120; énfasis nuestro); «The house is also a feminine symbol in the sense of being a sanctuary, the mother, protection or the womb» (Chevalier and Gheerbrant 531); «the sheltering aspect of the Great Mother» (Cooper 86). No cabe duda de que sor Juana ha seleccionado el título de su comedia, por un lado, para dialogar con el

---

hija le nace ya para su confusión» (Eclesiástico 11,3); «La hija insolente es la vergüenza del padre y del marido, y por los dos es despreciada» (Eclesiástico 11,5); «Toda malicia es poca junto a la malicia de la mujer, ¡que la suerte del pecador caiga sobre ella! Cuesta arenosa bajo los pies de un viejo, así es la mujer habladora para un marido pacífico . . . Por la mujer fue el comienzo del pecado, y por causa de ella morimos todos. No des salida al agua, ni a mujer mala libertad de hablar» (Eclesiástico 25,19-20; 25,24-25).

texto calderoniano *Los empeños de un acaso*, pero también para centralizar la mirada del lector atento en la importancia de la mujer o el personaje femenino en esta comedia palaciega. Esta idea de la casa como símbolo de la mujer a título de prisión o lugar de estar sempiternamente viene desde el pensamiento aristotélico que hemos dilucidado, pues, como aduce MacLehose: «Aristotle relegates women to the *oikos* or household rather than the public realm» (35)<sup>4</sup>.

Aun así, aunque reconocemos la importancia de la casa en el título y como espacio dramático, pues remite a la mujer y su papel fundamental en la trama<sup>5</sup>, la casa en *Los empeños* está, igualmente, bajo el mandato del hombre. Inclusive, es en el espacio de la casa donde se pondrá en cuestión el honor de las familias por culpa de las mujeres: «In these plays the woman's domestic spaces—houses, rooms—become laboratories where honor is put to the test» (Merrim 96). Recordemos que doña Leonor huye de su casa junto con don Carlos de Olmedo, desafiando el honor de su casa y de su padre, don Rodrigo (Leonor desafía a su «creador», así como Eva lo hizo en el Génesis), mientras que doña Ana trata de mantener a don Juan, don Carlos y Castaño ocultos en su casa para que su hermano, don Pedro, dueño de la casa, no pierda su honra. Así, la casa tiene su lugar fundamental en el texto, como ha señalado Rubén Domínguez Quintana: «La calle es un entorno de libertad completamente vedado a la mujer que contrasta con la sensación de encierro propiciada por la casa familiar y que, además, posee ciertas marcas de género que el orden patriarcal le atribuye» (63). De manera que el símbolo de la casa remite, sobre todo, al comportamiento desafiante, deshonorante y deshonorado de doña Leonor y doña Ana, quienes, a su vez, actúan de tal forma porque sienten deseos o pasiones ineluctables por don Carlos, figura masculina principal de la comedia. En suma, el símbolo de la casa apunta a la figura de la mujer en la obra, a su comportamiento desafiante y a su condición endeble ante las pasiones que las llevan a cometer los actos de deshonor. Tanto doña Leonor como doña

---

<sup>4</sup> Conviene también citar a Madonna J. Hettinger, quien declara la importancia de la casa en la sociedad y cómo la mujer es quien administra la casa: “Household management, therefore, whether on the grand scale of landed estates, in the urban milieu of the artisan or merchant family, or on small plots allotted for the dwellings of rural tenants, was a task of critical importance. At all levels of medieval society, the bulk of that task fell on the female head of the household” (380).

<sup>5</sup> Comenta Sandra Messinger Cypess: «... la mexicana ... sitúa la acción de los empeños en un espacio asociado con lo femenino, la casa» (181).

Ana inician la primera jornada con esa visión de Eva, de la mujer que desafía al patriarcado y a los dueños de las casas (tanto la de don Rodrigo como la de don Pedro).

Consideremos ahora que, en *Los empeños de una casa*, el deseo o la pasión es el motor de la acción dramática y que, a su vez, estos se reflejan en quienes tejen los hilos de enredos: las mujeres<sup>6</sup>. Merrim ha notado cómo los personajes femeninos, transmisores del pecado de Eva, motivan los enredos:

Speaking broadly of Golden Age theater, we might assert that whereas the male characters generally function as bearers and defenders of the social (honor) code and order, female characters—“she-Devils” of sorts—subvert and disrupt them ... her actions of the love and jealousy she inspires not only shake up the rigid social structure but also provide the charge that motivates the dramatic action. (96)

Es la mujer medieval (Eva) la que, con sus atributos superiores de pecaminosidad, provoca los enredos de *Los empeños de una casa*; es el elemento que trastoca el orden social por su deseo de estar con un hombre, en este caso, don Carlos de Olmedo.

### Las criadas

Celia, la criada de doña Ana, forma parte del triángulo protagónico de mujeres medievales de la comedia. Es quien mueve a los personajes por la casa para esconderlos de doña Ana o don Pedro; es quien brinda luz en momentos de oscuridad en las habitaciones y quien ayuda con los engaños a doña Ana. No obstante, desde el inicio vemos que este personaje representa a una mujer desconfiable, ya que ella es quien ayuda a don Juan a entrar en la casa de don Pedro, sin conocimiento de doña Ana, para darle la «tarquinada» a ella:

---

<sup>6</sup> Otro crítico que había notado el deseo como motor de la acción dramática es Rubén Domínguez Quintana: «El deseo, pues, se erige como motor de las acciones y así puede ser interpretado el drama que Sor Juana lleva a las tablas» (60). Asimismo, ya George Lemus había considerado a los personajes femeninos como sostenedores de la acción dramática: «... en *Los empeños de una casa* de Sor Juana, los caracteres femeninos sostienen la acción» (22).

Qué buenas nuevas me dan  
 con esto que ahora he oído,  
 para tener yo escondido  
 en su cuarto al tal Don Juan,  
 que habiendo notado el modo  
 con que le trata enfadada,  
 quiere hacer la tarquinada  
 y dar al traste con todo. (De la Cruz 639)

El pasaje anterior motiva al lector a cuestionar de parte de quién están la criada y las otras criadas que son personajes latentes en la comedia. Piénsese en la criada de la casa de doña Leonor, mujer desconfiable que le advierte a don Pedro del plan de doña Leonor de escaparse con don Carlos:

una criada que era  
 de quien ella se fiaba,  
 en el estado que estaba  
 su amor, con el fin que espera  
 y con lo demás que pasa,  
*supo de la infiel criada,*  
 que estaba determinada a salirse de su casa.  
 (638; énfasis nuestro)

Y, a esto que le cuenta doña Ana a Celia, su criada responde: «ni quién habrá que se espante / ... *de traidoras criadas / que eso en todo el mundo pasa*» (638; énfasis nuestro). De este modo se representa a la mujer como ente desconfiable y traicionero, pues Celia traiciona hasta a su propia ama al ingresar a don Juan en la casa de esta sin su permiso o conocimiento, solo para ayudar a don Juan a que se acueste con ella o, como se ha mencionado, le dé la «tarquinada», o sea, «Violencia sexual cometida contra una mujer» (*Diccionario de la lengua española*). Así como Eva es representación de la proclividad al pecado de toda mujer, las criadas son todas traicioneras, según Celia; son mujeres que solo velan por su bien y esto se evidencia cuando Celia piensa acusar a otra criada de meter a don Juan en la casa de doña Ana, si esta pensase o se cuestionara cómo había llegado su antiguo amante a su cuarto:

Ella está tan asustada  
 que se olvida de saber  
 cómo entró Don Juan en casa;  
 mas ya pasado el aprieto,  
 no faltará una patraña  
 que decir, y echar culpa  
 a alguna de las criadas,  
 que es cierto que donde hay muchas  
 se peca de confianza,  
 pues unas a otras se culpan  
 y unas por otras se salvan. (651)

«¡Válgame Dios!» –como diría sor Juana en su «Carta Athenagórica»–, Celia admite que las criadas no merecen confianza por engañadoras: «no faltará una patraña / que decir», y son capaces de engañar y culpar a otros por sus faltas, inclusive engañar a su propia ama:

... y mi Señora ha tragado  
 que fue otra de las criadas  
 quien le dio entrada en su cuarto,  
 gracias a mi hipocresía  
 y a unos juramentos falsos  
 que sobre el caso me eché  
 con tanto desembarazo,  
 que ella quedó tan segura  
 que ahora me ha encomendado  
 lo que allá dirá el enredo. (666)

Se desprende de ello que prevalece la visión de la mujer engañadora, tal como se le atribuye a Eva ser el origen de tal mujer: “Eve became the model for understanding all women as persons whose nature makes them likely to tempt others to sin” (Spivey Ellington 267). Todavía más, se intuye que Celia hace lo que los criados de los hombres no son capaces, pues no son proclives al mal. Cabe recordar que Castaño, a pesar de estar en desacuerdo con varias decisiones tomadas por su amo, no va en contra de tales decisiones y cumple con su rol de criado fielmente, a diferencia de Celia –engañadora, hipócrita y desleal– quien perpetúa la

visión que todos conocían de la mujer como ente diabólico, malévolo y engañador<sup>7</sup>.

### Doña Leonor y doña Ana

A pesar de que en la comedia podríamos asignarle a doña Leonor el papel de la mujer buena y a doña Ana el de la mala o que evita que aquella esté con su amado, don Carlos, Stephanie Merrim ha expuesto cómo ambos personajes comparten la dual tipología de una mujer: «Yet angel and monster are not so diametrically opposed as such a denouement would suggest; rather they emerge as echoes, as it were, of each other. For one, though ultimately incarnating the virtue of humility, the angel woman also commits some transgression in seeking to achieve love» (102). Con ello, reconocemos que las acciones tomadas por doña Leonor al inicio de la comedia representan su lado «monstruoso», engañador y endeble ante el deseo:

Mis padres, en mi medida  
vanamente asegurados,  
se descuidaron conmigo:  
¡qué dictamen tan errado,  
pues fue quitar por de fuera  
las guardas y los candados  
*a una fuerza en sí propia*<sup>8</sup>  
*encierra tantos contrarios!*  
Y como tan neciamente  
conmigo se descuidaron,  
fue preciso hallarme el riesgo  
donde me perdió el cuidado

<sup>7</sup> Stephanie Merrim ha destacado que la noción de la mujer maligna, según la religión, es un conocimiento común en la sociedad: “The religious legends, which hold woman to be diabolical, fallen, and agent of the Fall, are well known to us all” (96).

<sup>8</sup> Este verso alude, a su vez, a la noción del ser humano como pecaminoso «por naturaleza», noción que, de suyo, remite a un texto medieval canónico, el *Libro de buen amor*: «Aunque a veces se piensa en el pecado, se desea y aun se comete, este desacuerdo no viene del buen entendimiento, ni tal deseo nace de la buena voluntad, ni de la buena obra nace otra mala, sino de la flaca condición humana que existe en todo hombre: que no es posible escapar del pecado ... Nace también de que la naturaleza humana está más aparejada e inclinada al mal que al bien, al pecado que a la virtud» (Ruiz 38-39).

.....  
 dispusimos esta noche  
 la fuga, y *atropellando*  
*el cariño de mi padre,*  
*y de mi honor el recato,*  
*salí a la calle.* (642, 643; énfasis nuestro)

Se denota a doña Leonor como la mujer incontrolable ante los deseos –fuerza indómita e impulsos naturales del cuerpo que se encuentran dentro del ADN espiritual endeble «por naturaleza»–, el deseo de estar con don Carlos que la lleva a huir de su casa y arriesgar el honor de su padre. Tal fuerza indómita que la aleja de su recato, que la convierte en mujer liviana, proclive al mal es el amor, sentimiento inherentemente paradójico según lo han definido poetas áureos como Lope de Vega, Francisco de Quevedo y la propia Décima Musa<sup>9</sup>. El amor es el origen del mal –*Radix malorum est cupiditas*– en Eva que se transfiere a todas las mujeres y que impelió a doña Leonor a abandonar su casa y su honor, a pesar de su intelecto sin parangón y de la confianza que le habían brindado sus padres: «Por escaparse, supuestamente, con don Pedro, por su “mal”, doña Leonor aparece ante su padre como un “monstruo venenoso”. Esta metáfora se desarrolla a través de toda la obra» (Rabell 22). Ciertamente, tal como ha señalado la crítica puertorriqueña Carmen Rita Rabell, el padre dice explícitamente cómo su hija ha caído, como todas las mujeres, en la idea de Eva como «lure of the body and sexuality» (Spivey Ellington 267), de la liviandad y la maldad pecaminosas:

¡Oh fiera! ¿Quién diría  
 de aquella mesurada hipocresía,  
 de aquel punto y recato que mostraba,  
 que liviandad tan grande se encerraba  
 en su pecho alevoso?  
 ¡Oh mujeres! ¡Oh monstruo venenoso!  
 ¿Quién en vosotras fía,  
 si con igual locura y osadía,

---

<sup>9</sup> Remitimos al lector interesado a los poemas «Desmayarse, atreverse, estar furioso», de Lope de Vega; «Definiendo el amor», de Francisco de Quevedo; y «Amor empieza por desasosiego», de sor Juana Inés de la Cruz.

con la misma medida  
se pierde la ignorante y la entendida?<sup>10</sup>

Pensaba yo, hija vil, que tu belleza,  
por la incomodidad de mi pobreza,  
con tu ingenio sería  
lo que más alto dote te daría;  
y ahora, en lo que has hecho,  
conozco que es más daño que provecho;  
pues el ser conocida y celebrada  
y por nuevo milagro festejada,  
me sirve, hecha la cuenta,  
sólo de que se sepa más tu afrenta. (646)

Dos puntos reclaman comentario. Por un lado, parecería que el Eclesiástico de la Biblia funge como modelo para concebir la naturaleza femenina como maleficente o demonizada en la comedia sorjuanina; conviene recordar la sentencia: «Aparta tu ojo de mujer hermosa, no te quedes mirando la belleza ajena. Por la belleza de la mujer se perdieron muchos, junto a ella el amor se inflama como fuego» (Eclesiástico 9,8). Por otro lado, vemos que Leonor, como toda mujer descendiente de Eva, cae en el pecado y, según don Rodrigo, las mujeres son hipócritas, livianas, monstruos venenosos, locas, osadas, viles, en fin, son la imagen medievalista de Eva que prevaleció. Inclusive, hay un momento de la comedia en que la misma Leonor admite que no puede controlar sus deseos, que los celos (deseo relacionado con el Amor) la asechan: «Mas ¿qué temo, si me ahoga / después de tantos tormentos, / de los celos la ponzoña» (660). Con ello reconocemos, pues, que sor Juana presenta a través de este personaje femenino las características medievales de la mujer, no vemos la conciencia feminista que se destaca en otros textos sorjuaninos como la «Respuesta a la muy ilustre Sor Filotea de la Cruz».

Ahora bien, en la comedia la mejor representación de Eva y del mal lo es doña Ana, la hermana de don Pedro y enamorada de don Carlos. Este personaje no solo contribuye al engaño que idea su hermano para

---

<sup>10</sup> No pasa inadvertida una intertextualidad entre la comedia y el poema «Hombres necios que acusáis»; cabe aludir a sus versos: «Queréis, con presunción necia, / hallar a la que buscáis, / para pretendida, Thais, / y en la posesión, Lucrecia» (De la Cruz 109).

mantener a doña Leonor en su casa, sino que provoca otros engaños al dejarse llevar totalmente por sus pasiones, por el deseo. Como ha explicado Stephanie Merrim, Ana toma como punto de partida el engaño de su hermano quien quiere enamorar a doña Leonor y articula un enredo mayor convirtiéndose en el artífice de los enredos que se suscitan en el resto de la comedia<sup>11</sup>: «Ana picks up the strings of the subversive plot entrusted to her by her brother and weaves them into an ever more mad and vertiginous web, a labyrinth of household *enredos* fueled by jealousy» (103). Y continúa Merrim con su argumento: «... it is ... Ana's scheming that dominates the play ... [she] becomes the mistress of ceremonies and director of a play-within-a-play, arranged to keep Carlos from Leonor. She forms a conscious plan for her play ... and cunningly manipulates people, spaces, music, and props in mounting this drama» (104). Concordamos con la crítica estadounidense en que doña Ana se convierte en la manipuladora y engañadora mayor del texto, la que provoca todos los enredos y la que se deja guiar por las pasiones de manera irrefrenable: «¿cómo podré si ya en mi pena fiera / introducen los celos su veneno? / Que es Carlos más galán; y aunque no fuera; / Tiene de más galán el ser ajeno» (644). Vemos que doña Ana desea a don Carlos, mas su interés aumenta por el simple hecho de ser ajeno, de pertenecerle a doña Leonor. Así, pues, la envidia y la lujuria se unen en un ente indiscutiblemente a imagen y semejanza de Eva, de la tradición cristiana sobre la mujer como ser de mayor proclividad al deseo, a la sexualidad y al pecado.

Si doña Leonor evoca a la mujer medieval por su liviandad, en el caso de doña Ana se ve por su maldad y deseo sexual. Aun doña Ana se presenta como un personaje oscilante, puesto que al principio de la comedia se entera el lector de que le había prometido amor a don Juan y que luego se fija en don Carlos, hecho que le provoca mudar su amor al último. Doña Ana se convierte en lo que Carmen Rita Rabell muy acertadamente ha descrito como un «Don Juan con faldas» (16). Cabe rememorar cómo doña Ana admite su oscilación entre hombres:

¿Qué te admira?  
Es ciega la voluntad

---

<sup>11</sup> Doña Ana y su enredo, ineludiblemente, hacen que el lector recuerde el Eclesiástico: «Con cantadora no frecuentes el trato, para no quedar prendido en sus enredos» (9,4).

Tras de mí como sabes, vino  
amante y fino Don Juan,  
quitándose de galán  
lo que se añade de fino,

sin dejar a qué aspirar  
a la ley del albedrío,  
porque si él es ya tan mío  
¿qué tengo que desea?

Pero no es aquesa sola  
la causa de mi despego,  
sino porque ya otro fuego  
en mi pecho se acrisola. (639)

Luego, el mismo personaje femenino añade lo siguiente para explicar sus engaños a fin de provocar celos y, en última instancia, el amor de don Carlos hacia ella:

De este modo lograré  
el que la pasión celosa  
empiece a entrar en su pecho;  
que aunque los celos blasonan  
de que avivan el amor,  
es su operación muy otra  
en quien se ve como dama,  
o se mira como esposa,  
pues en la esposa despecha  
lo que en la dama enamora. (662)

Reconocemos en doña Ana la imagen engañadora, liviana, indómita, sexual y malvada de Eva: es el personaje irrefrenable. Y, viendo cuán vil es este personaje femenino, se entiende la reacción injuriosa por parte de don Juan, el personaje que ama a doña Ana y se ve traicionado por ella: «¡Ah ingrata!» (648); «¡Fácil, liviana!», «traidora» (650); «¡Ah ingrata Doña Ana! ¡Ah fiero / basilisco!» (668). Percibimos que tanto a doña Leonor como a doña Ana se las compara con animales venenosos, un guiño de ojo al

lector atento, el mismo animal venenoso que convence a Eva a desobedecer a Dios, al orden patriarcal. Así, ambos personajes femeninos son el anverso y el reverso de una misma moneda o como ha expuesto Merrim: “Ana and Leonor, we see, are both *polarized*, into redeemed angel and punished creative monster, and covertly *equated* as the two halves of a divided self” (106).

Si hemos afirmado que ambas mujeres de la comedia encarnan claramente la imagen de Eva, cómo entonces gana el patriarcado ante estas mujeres tan engañosas y viles. Cabe recordar que, al final de la comedia, tanto doña Leonor como doña Ana cumplen con el orden social establecido: ambas se casan y restauran el honor de sus respectivas casas. Conviene citar nuevamente a Sandra Messinger Cypess:

Sin embargo, a pesar de la malicia y las mañas de las mujeres, y las cuatro bachillerías de Leonor, todas las acciones de las mujeres están encaminadas a atrapar al hombre. Leonor y Ana actúan de una manera convencional: las dos se dedican a encontrar marido y a casarse con el hombre elegido por ellas mismas. La razón de ser de la mujer llega a expresarse más fácilmente en el mercado matrimonial, un espacio en el cual el cuerpo de la mujer llega a ser objeto de intercambio entre dos grupos masculinos. (181)

Por consiguiente, ambas están «... conditioned for millennia to accept the patriarchal definition of their role» (Lerner 11). Ese rol del que habla Lerner es el de permanecer bajo el patriarcado, siempre bajo las decisiones de los hombres que las gobiernan: «Ya sabemos que la inferioridad de las mujeres en el México del siglo XVII era lamentablemente axiomática. Ellas eran juguetes de padres, hermanos y esposos» (Chang-Rodríguez 413). Así, pues, aunque doña Leonor se logre casar con don Carlos, su amado, este matrimonio se cumple porque restaura el honor de don Rodrigo, no porque ella tenga libertad de escoger:

Como se case Leonor  
y quede mi honor sin riesgo,  
lo demás importa nada;  
y así, Don Carlos, me alegro  
de haber ganado tal hijo. (699)

Por lo tanto, doña Leonor logra su objetivo, casarse con don Carlos a pesar del deshonor que había hecho, no porque el padre acepte que su hija es autónoma en cuanto a sus decisiones, sino porque con el matrimonio se subsana el deshonor suscitado al inicio de la comedia. Sucede lo que George Lemus describe: «Para él los sentimientos de su hija no tienen ninguna validez al considerar las decisiones para un mejor futuro de la joven... El padre reitera el parecer de los padres de familia de aquélla época en referencia a tan delicado asunto. Para él la opinión de doña Leonor no importa sólo es válido su precepto» (25, 26).

En definitiva, al final de la obra no se proyecta cumplido el deseo de las Evas que vimos durante la comedia, sino que estas encajan nuevamente en el orden social y patriarcal que figuraba en la mentalidad medieval y renacentista de España, mentalidad que Gerda Lerner resume: «Having established patriarchy as the foundation of the family and the state, it appeared immutable and became the very definition of social order. To challenge it was both ludicrous and profoundly threatening ... [and] for women nothing at all had change in terms of the debate since the time of Aristotle» (9, 10). Así sor Juana Inés de la Cruz, por un lado, se adapta al género tradicional de la comedia española y, por otro, presenta su visión ortodoxa del mundo en que vive. Cabe citar nuevamente a Carmen Rita Rabell, quien ya lo había advertido:

Lo importante era que la mujer se colocara en el status socialmente aceptado de casada... Esta rígida estructura social era el contexto y programador de las acciones de las comedias del Siglo de Oro: se trataba de la intriga que generaba la ruptura del orden, el deshonor, y del final de esa intriga con la restauración del orden. (12)

Empero, conviene también repensar en ese final de la comedia a la luz de otra visión de Eva que Georgina Sabat de Rivers destaca en la obra sorjuanina. La autora de *En busca de sor Juana* comenta que el tema de Eva en la obra de sor Juana remite, específicamente, al «Eva/Ave»: «Es el tema del “Eva convertido en Ave” ... es el papel de co-redentora, al lado de Jesús, al que se elevó la figura de María de Nazaret» (57). Así, la mujer proclive al pecado, pecadora en sí, engañadora, vil, hipócrita, sexualmente indomable, tirana, entre otros

adjetivos que hemos visto, al final se convierte en un ente de bien, tal como doña Leonor y doña Ana restauran el orden social y el honor al casarse. Si Leonor no se hubiera escapado ni Ana hubiera creado los enredos, el honor no se habría restablecido, al igual que el pecado de Eva fue tesela de un mosaico mayor: «En cuanto al papel redentor de la Virgen María con respecto a Eva, el tema del “Eva-Ave” que vamos a encontrar repetido una y otra vez ... [considera] el llamado pecado de Eva como *felix culpa* ya que de no haber ésta comido el fruto prohibido en el Paraíso, no se hubiera producido la Encarnación de Jesús en el vientre de María ni la Redención» (Sabat de Rivers 57). Este tópico de la *felix culpa* remite, ineludiblemente, a san Agustín y santo Tomás de Aquino, quienes justificaron la Caída de Eva y Adán o el pecado original como un bien final, un bien mayor por parte de Dios. Jerome L. Ficek ha comentado:

The view of the Fall is paradoxical because while the fall is away from something exalted, noble, good and is therefore a disgraceful and shameful act, yet without it Incarnation, redemption and glorification would not be possible ... The paradox of this paradoxical situation lies in the fact that the very event which is responsible for man's degradation and shame is at the same time necessary for his deliverance and ultimate exaltation. (1)

De modo que, si estas mujeres representaban una visión medieval y maléfica por su linaje con Eva, asimismo representan un ideal porque se convierten en Ave, en entes de bien, en lo que concluirá como la glorificación mayor para todos los personajes. Georgina Sabat de Rivers añade que en la obra sorjuanina se refleja «... la defensa indirecta de Eva –y, por extensión, de todas las mujeres– al escudarla bajo el nombre de María: el viejo tema del Eva convertida en Ave» (64). A diferencia de otros críticos, no consideramos *Los empeños de una casa* protofeminista ni de conciencia feminista al defender a la mujer al final, puesto que su defensa va arraigada a un mito o tema que, igualmente, se origina en la Biblia; se muestra la ortodoxia sorjuanina que Enrique Anderson Imbert había señalado en su texto crítico.

En conclusión, reiteramos que la comedia *Los empeños de una casa* sigue siendo un texto que solicita revisión de la crítica. Hay una cantera de

temas en la comedia sorjuanina que vale reconsiderar, para que, como aludió Hernández Araico (247), más que una lectura válida, se haga una lectura que ilumine temas que aún permanecen en la oscuridad. Aunque hemos dilucidado cómo los tres personajes femeninos de la comedia ejemplifican la visión medieval de la mujer, arraigada al mito de Eva y a la filosofía aristotélica de la mujer como subordinada al hombre, cuyas características varían entre livianas, engañosas, sexualmente indómitas, irrefrenables ante el deseo, traidoras, hipócritas, entre otros; también hemos ponderado que tal visión negativa lleva a otra de redención, al Eva-Ave. Se percibe, pues, una defensa de la mujer en *Los empeños de una casa*, pero a la mujer ortodoxa que cabe en el ideal de la sociedad patriarcal y que cumple con su rol, que restablece el orden del honor, que se casará para luego reproducirse y que permanecerá en una casa, lugar al que pertenece –y ha pertenecido mucho antes de Aristóteles– la mujer.

## OBRAS CITADAS

- Abram, Simón, editor. *La Iglesia Católica Romana de la Biblia en español*. Edición digital, ISBN: 9781937485139.
- Anderson Imbert, Enrique y Eugenio Florit. *Literatura hispanoamericana. Antología e introducción histórica*. Holt, Rinehart and Winston, 1960, 125-126.
- Chang-Rodríguez, Raquel. «Relectura de *Los empeños de una casa*». *Revista Iberoamericana*, vol. 44, no. 104, 1978, 409-419.
- Chevalier, Jean, and Alain Gheerbrant. *The Penguin Dictionary of Symbols*. Translated from the French by John Buchanan-Brown, Penguin Books, 1996, 529-531.
- Cirlot, Juan-Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Editorial Labor, 1992.
- Cooper, J. C. *An Illustrated Encyclopaedia Of Traditional Symbols*. Thames and Hudson Ltd, 1978, 86.
- Domínguez Quintana, Rubén. «La seducción en *Los empeños de una casa* o cómo subvertir los espacios del deseo». *OGIGIA. Revista electrónica de estudios hispánicos*, vol. 7, 2010, 9-71.
- Fradejas Lebrero, José, editor. *Sendebár. Libro de los engaños de las mujeres*. Editorial Castalia, 1990.

- Ficek, Jerome L. "The Paradox of the Fortunate Fall in Contemporary Theology". *Bulletin of the Evangelical Theological Society*, vol. 2, no. 3, 1959, 1-7.
- Hernández Araico, Susana. "Los empeños de una casa. Staging gender". *The Routledge Companion to the Works of Sor Juana Inés de la Cruz*, edited by Emilie L. Bergmann and Stacey Schlau, Routledge, 2017, 564-586.
- Hettinger, Madonna J. "Household Management". *Women and Gender in Medieval Europe. An Encyclopedia*, edited by Margaret Schaus, Routledge, 2006, 380-381.
- Lemus, George. «El feminismo de Sor Juana Inés de la Cruz en "Los empeños de una casa"». *Letras Femeninas*, vol. 11, no. 1/2, 1985, 21-29.
- Lerner, Gerda. *The Creation of Feminist Consciousness. From the Middle Ages to Eighteen-seventy*. Oxford University Press, 1993.
- MacLehose, William F. "Aristotelian Concepts of Women and Gender". *Women and Gender in Medieval Europe. An Encyclopedia*, edited by Margaret Schaus, Routledge, 2006, 35-36.
- Manuel, Juan. *El conde Lucanor*. Edición de Enrique Moreno Báez, Editorial Castalia, 1996.
- Merrim, Stephanie. "Mores Geometricae: The 'Womanscript' in the Theater of Sor Juana Inés de la Cruz". *Feminist Perspectives on Sor Juana Inés de la Cruz*, edited by Stephanie Merrim, Wayne State University Press, 1991, 94-123.
- Messinger Cypess, Sandra. «Los géneros re/velados en "Los empeños de una casa" de Sor Juana Inés de la Cruz», *Hispanamérica*, vol. 22, no. 64/65, 1993, 117-185.
- Morino, Angelo. «El teatro de sor Juana Inés de la Cruz». *Historia de la cultura literaria en Hispanoamérica I*, de Dario Puccini y Saúl Yurkievich, Fondo de Cultura Económica, 2010, 78-383.
- Poot Herrera, Sara. «Atrapados sin salida: de nuevo Sor Juana en *Los empeños de una casa*». *América sin Nombre*, no. 21, 2016, 107-116.
- Quevedo, Francisco de. «Definiendo el amor». *Poesía varia*, edición de James O. Crosby, Cátedra, 2014, 491.
- Rabell, Carmen Rita. «*Los empeños de una casa*: Una re-escritura femenina de la comedia de enredo del Siglo de Oro español». *Revista de Estudios Hispánicos*, no. 22, 1993, 11-25.

- Ruiz, Juan. *Libro de buen Amor*. Edición de María Brey Mariño, Editorial Castalia, 1995.
- Sabat de Rivers, Georgina. *En busca de sor Juana*. Biblioteca Virtual Universal, 55-64.
- Spivey Ellington, Donna. "Eve". *Women and Gender in Medieval Europe. An Encyclopedia*, edited by Margaret Schaus, Routledge, 2006, 266-267.
- Urrutia, Jorge. «Estructura de la significación en *Los empeños de una casa*, de sor Juana Inés de la Cruz». *Philología Hispalensis*, vol. 4, no. 1, 1989, 407-415.
- Vega, Lope de. «Desmayarse, atreverse, estar furioso». *Poesía selecta*. Antonio Carreño (ed.). Cátedra, 2010, 254.