

LOS EMPEÑOS DE UNA CASA: UNA RE-ESCRITURA FEMENINA DE LA COMEDIA DE ENREDO DEL SIGLO DE ORO ESPAÑOL

Escribir no es un acto inocente. Apropiarse de un lenguaje particular a través de la escritura es también una apropiación de una cosmovisión socio ideológica que implica siempre una toma de posición y una reclamación de un espacio dentro de las estructuras de poder. En *Los empeños de una casa* Sor Juana retoma una tradición literaria que representaba los principios más conservadores de la sociedad española de su época: la gran Comedia del Siglo de Oro. Sin embargo, esta reapropiación es estratégica: los contenidos tradicionales de la comedia se reutilizan para proponer una re-escritura del género a partir de la marginalidad. No se propone que Sor Juana haya echado por tierra todos los esquemas fijos del género sino que, aprovechándose de los mismos prejuicios y valores compartidos tanto por los escritores como por los espectadores de la comedia, logra evidenciar sus defectos y contradicciones a través de la acción dramática del texto.

La Comedia del Siglo de Oro no pretendía ser revolucionaria. Si bien la programación del texto descansaba en la disyunción u oposición binaria provocada por una ruptura del código moral establecido, esa disyunción se resolvía privilegiándose uno de los dos lados de la oposición mediante un final que reestablecía el orden. Como apunta Reichenberger, en su ensayo "The Uniqueness of the Comedia",¹ ese final restaurador coincidía con la ideología moral que profesaban los espectadores y descansaba mayormente en dos premisas: la honra y la fe. El concepto de la honra y el de la fe estaban íntimamente relacionados. Si por un lado la honra y la pureza femenina remiten a la figura de la Virgen María, muy propia de la fe católica, también se enraizaba en razones más complejas relacionadas con la lucha de castas. Aun después del triunfo de los cristianos y la final expulsión de moros y judíos de España, para la ocupación de cualquier puesto de importancia e incluso para emigrar a las Indias, se continuaban expurgando los árboles genealógicos y todos trataban de librarse de cualquier sospecha de "sangre no limpia". En este contexto, se entiende que la depositaria de la honra fuera la mujer. La fidelidad conyugal y la pureza virginal era una medida que aseguraba la paternidad y, a su vez, una filiación étnico-religiosa. De ahí la persistencia del tema de la honra en toda la comedia del Siglo de Oro. No se trataba meramente de la defensa de una reputación social sino de la defensa de la estructura social misma. De ahí que en la comedia aparezcan hermanos, padres y esposos vengando el honor de sus mujeres o, en caso que la mujer fuese soltera y el ofensor y la ofendida

¹ Reichenberger, Arnold G. "The Uniqueness of the Comedia". *Hispanic Review* 27 (1959): 303-316.

tuviesen compatibilidad socio-económica, se podía también reestablecer el orden, y el honor, mediante el matrimonio. Para reestablecer el honor de una mujer no era necesario que el matrimonio se efectuara con el ofensor o con el hombre que amaba (de hecho, si los estados eran desiguales esto era imposible). Lo importante era que la mujer se colocara en el status socialmente aceptado de casada (Reichenberger: 310). 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. Los personajes de la comedia eran marionetas del código del honor. Eran personajes tipos que se podían dividir mediante el simple binarismo de buenos y malos. Como afirma Reichenberger, en la comedia

...each person exists primarily as a member of his community, to whom are assigned definite duties. A king has to act as a king—to dispense justice; the nobleman as a nobleman—to be a faithful vassal, or a reliable friend, or a passionate lover; the peasant as a peasant—to be proud, independent, and at the same time loyal to the king. Of course, the positive qualities can also be driven home to the audience by negation, by presenting a villainous character. The women, generally, have the delightful right to be nothing but women—girls who guard their honor at the same time that they capture their future spouse, or who regain their honor when they recapture the “novio” who had abandoned them. And then, there are the queenly women on the one side and the “serranas” with their excesses on the other. (305-306)

Otro típico personaje de la comedia era “el gracioso” que, según F. William Forbes en su ensayo “The Gracioso: Toward a Functional Re-Evaluation”,² cumplía la función de revivificar la comedia y hacerla atractiva mediante el chiste, y de presentar un modo alternativo de comportamiento. El gracioso representaba el reconocimiento de otra realidad más terrena (“a more down-to-earth reality”) (83). Éste era, pues, utilizado por el autor para lograr el éxito, para incluir en la comedia a su público heterogéneo. El contrapunto que añadía la presencia del gracioso era también utilizado por los autores de comedia para lograr la sátira (Forbes: 81). El gracioso es, pues, según Forbes, una especie de ‘alter ego’ del autor, puesto que lo ayuda a orquestar el efecto dramático de su obra. Sin embargo, en nuestra opinión, el contrapunto introducido por el gracioso no pasaba de ser un chiste. Era el prototipo del anti-caballero y, por lo tanto, materia risible. Si bien el público heterogéneo se incluía con la presencia del gracioso, era para subrayar las diferencias, no para hacer una revaloración de ese sector del público. De hecho, la Comedia tal vez cumplía en el Siglo de Oro la función del “Best-seller” y la literatura rosa: era la manera en que la clase popular se asomaba al mundo del “jet-set” para mimetizar sus comportamientos y valores. La sátira se lanzaba, pues, sobre el gracioso mismo y la realidad más terrena que representaba. Era una ridiculización de los valores que se oponían al “status quo”.

² Forbes, F. William. “The ‘Gracioso’: Toward a Functional Re-Evaluation”. *Hispania* 61 (1978): 78-83.

Examinemos, pues, la forma en que se subvierten las reglas del juego de la comedia mediante la trama y los personajes de *Los empeños de una casa*.³

Los empeños de una casa es una comedia de un doble enredo amoroso. Doña Leonor, debido a su mayor inclinación a los estudios que al matrimonio, rechaza a numerosos pretendientes. Entre ellos a un tal don Pedro que no quiere darse por vencido. Por su parte, don Carlos, joven inteligente y de buena posición, consigue el amor de doña Leonor. Pero, temiendo que su padre quisiera casarla con un hombre de mejor posición social y se opusiera al matrimonio, la joven decide escaparse con su novio. Don Pedro se entera del plan de la pareja y decide impedir la escapatoria. Hace pasar a dos hombres por guardias y les ordena que detengan a don Carlos por su intento de robo de la doncella. Los “guardias” se llevan a doña Leonor a la casa de don Pedro (donde éste cree tener espacio y tiempo suficiente para hacerla corresponder a sus requiebros amorosos), mientras don Carlos y su criado Castaña se dan a la fuga.

Paralelamente se da la historia de doña Ana, hermana de don Pedro, y su amante don Juan. Don Juan ha abandonado su tierra para seguir a su amada pero ésta ya no parece amarlo debido a que se ha enamorado de don Carlos (a quien sólo ha visto de lejos). Don Carlos llega por casualidad a refugiarse a casa de don Pedro y doña Ana lo oculta gustosamente.

La coincidencia en un mismo lugar de tantos amantes y rivales da lugar a una serie de enredos y sospechas que, por supuesto, se resuelven felizmente. Doña Leonor y don Carlos terminan casándose, doña Ana vuelve a aceptar a don Juan, y don Pedro, que también cree que ha obtenido el amor de doña Leonor, descubre al final que ha hecho el ridículo declarándosele al sirviente de don Carlos que, vestido de mujer, intentaba salir de la casa a llevarle un mensaje de su amo al padre de Leonor descubriéndole la verdad de la fuga de su hija.

El personaje de don Juan parece ajustarse al del caballero noble que se desempeña como amante apasionado. Está locamente enamorado de doña Ana, a quien ha seguido —dejándolo todo— hasta Toledo, y quien, en la actualidad de la obra, lo desdeña. Si generalmente en las comedias era la mujer la que salía a perseguir a su amante desdeñoso para que restableciese su honor, en la obra de Sor Juana se invierten los roles convirtiéndose doña Ana en la amante desdeñosa y don Juan en “el ofendido”.

dejé, sólo por servirte,
el regalo de mi casa,
el respeto de mi padre
y el cariño de mi patria;

.....

¿Cómo ahora tan esquiva
con tanto rigor me tratas? (238)

³ Cruz, Sor Juana Inés de la. *Los empeños de una casa. Obras Selectas*. Barcelona: Editorial Noguer, 1976.

Los lamentos de don Juan nos recuerdan los del típico personaje de la “dama desdeñada”. Los desdenes de su amada lo llevan a pensar en deshonrarla —“hacer la tarquinada” (Sor Juana: 218)— para vengarse. En vista de que, a estas alturas de la trama, todavía don Juan no sabe que los desdenes de doña Ana se deben a que se ha encaprichado de otro hombre, quiere vengarse ofendiéndole su honor; lo cual no era regla de caballeros. Cuando logra sospechar, erróneamente, que existía una relación amorosa entre don Carlos y doña Ana, planea vengarse matando a su opositor.

porque aquella ley tirana
del respeto a las mujeres,
de mis rigores te salva,
¡me he de vengar en tu amante! (240)

La supuesta presencia de otro hombre en sus problemas amorosos, otro con quien medir su hombría y limpiar su “deshonra”, salva, supuestamente, a doña Ana de los rigores de don Juan. Sin embargo, sospechosamente, esta venganza se posterga tanto que nunca se efectúa. Se trata tal vez de una burla mal intencionada. Bajo la apariencia de un amante caballero se presenta un rufián que quiere violar a su dama por venganza y se pinta como muy riguroso pero, a su vez, ni se atreve a vengarse de su dama ni de su aparente ofensor. Es un caballero degradado y como máxima prueba de degradación, Sor Juana lo coloca bajo el discurso de la dama desdeñada, indefensa y tal vez cobarde. Dicha burla es un arma estratégica de doble filo: por un lado privilegia la valentía del hombre, hecho fácilmente aceptado por la audiencia, pero por otra parte, parodia la exclusiva lucha por la honra asignada al rol femenino. El concepto de femineidad de la época se ridiculiza mediante un proceso de descontextualización. Se hace evidente la debilidad del personaje femenino de la comedia al asignársele dicho rol a un personaje masculino.

Por su parte, doña Leonor describe a don Carlos como un dechado de virtudes alabándole su “cuerpo gentil”, “espíritu gallardo”, “entendimiento sutil y elevado”, “gusto cortesano”, “recato”, “humildad”, “ternura”, “fineza” y “apacible trato” (226). En ningún momento hace referencia a la valentía o a las riquezas de don Carlos; tampoco se le exalta como buen vasallo del Rey; en fin, la visión de “caballero noble” que exalta Leonor en don Carlos no calza totalmente con el típico “caballero noble” de la época. Si bien el caballero tenía que poseer preferiblemente estas cualidades, lo que mayormente lo distinguía era su “fama”; la cual se alcanzaba mediante la valentía guerrera y la sumisión incondicional al Rey, o mediante la santidad religiosa. La fama de la mujer, por el contrario, sí podía basarse en el recato, la belleza, la humildad y todas las características que atribuye doña Leonor a don Carlos. La mujer no tenía que demostrar su valentía guerrera y ni siquiera tenía que ser inteligente para tener una buena fama en la sociedad del Siglo de Oro español; marco espacio-temporal de nuestra obra. El hecho de que Leonor, protagonista de la obra, exalta a don Carlos y lo seleccione como esposo basándose en virtudes mayormente asociadas al sexo femenino, es otra de las

inversiones de Sor Juana.

A su vez, don Carlos decide sacrificar su orgullo masculino y no defender su honra cuando ve a don Pedro haciéndole galanteos a Leonor. Su “entendimiento” va por encima de cualquier código,

Mas, cielos, Leonor no pudo
venir por algún acaso
a esta casa, sin tener
culpa de lo que ha pasado,

.....

¿mas cumplo yo con lo honrado,
consintiendo que a mi dama
la festeje mi contrario
y que con tanto lugar
como tenerla a su lado,
la enamore y solicite,
y que haya de ser tan bajo
yo que lo mire y lo sepa
y no intente remediarlo? (272)

por eso decide otorgarle a Leonor el beneficio de la duda. El sistema de valores de don Carlos se contrapone, obviamente, al del “caballero noble”. Sus características anticonvencionales explican que don Carlos tema la desaprobación de su matrimonio por parte del padre de doña Leonor y que se dé lugar a la violación del código que genera la trama. Se trata, pues, de personajes que reconocen el código que los rige y las consecuencias de las desviaciones del mismo.

Don Pedro, por su parte, aparece como “el villano” de la comedia. Al no ser seleccionado como esposo por Leonor y enterarse de la fuga de ésta con don Carlos, decide, mediante una treta, llevar a Leonor a su casa para tener la oportunidad de enamorarla. La acción de don Pedro es, a claras luces, una violación del código del honor. Pero el villano de Sor Juana sabe también utilizar el rígido código del honor para su propio beneficio. Cuando logra conseguir que don Rodrigo quiera darle la mano de su hija, dándole a entender que fue él quien se robó a Leonor, no toma en cuenta que Leonor hubiese sido sacada de su casa por don Carlos (284); hecho que no contradecía el código moral puesto que lo importante era colocar a doña Leonor en el estado socialmente aceptado de mujer casada. Además, siendo el violador “por excelencia” del código del honor, se siente ofendido cuando cree, erróneamente, que don Carlos ha robado a su hermana. Este es incluso capaz de juzgar a su hermana basándose en el código que, con la mayor tranquilidad, él mismo ha violado.

Alza del suelo, doña Ana;
que hacerse tu casamiento
con más decencia pudiera,
y no poniendo unos medios
tan indecentes (324).

El villano de la comedia, sabe muy bien aquello de medir con reglas distintas a la mujer; hecho que Sor Juana ha denunciado también en su poesía. A través de la figura del villano, si bien no se propone la invalidación del código del honor, se presentan sus posibles debilidades. Se trata de un código susceptible de ser falsamente manipulado en perjuicio de la mujer.

Por su parte, don Rodrigo es el típico caballero ofendido en su honra y que busca reestablecerla a través del matrimonio de su hija. A pesar del gran respeto con que ha sido delineado el personaje, este caballero respetable es fácilmente engañado por lo que él juzga ser la realidad y no es más que parte de la intriga de don Pedro. A diferencia de don Carlos, quien prefiere no llevar a cabo ninguna acción hasta conocer la realidad de boca de Leonor, don Rodrigo se ciega y decide cobrar su honor casando a su hija con el villano de la comedia, lo que no deja de ser una acción ridícula, al menos para el espectador que conoce la totalidad de los hechos. Don Rodrigo aparece como una víctima de las circunstancias, alguien que obedece tan ciega e irracionalmente el código del honor que es incapaz de entender la sentencia, dada nada menos que por la criada de la comedia (Celia), de que en cuestiones de amor la verdad se viste del color de la mentira (216). Se plantea la posibilidad de que aun las buenas intenciones del código moral puedan ser desatinadas en circunstancias particulares.

El personaje de doña Ana es tal vez uno de los más interesantes de *Los empeños de una casa*. Es la contrapartida femenina del “villano” y, curiosamente, sus acciones toman como modelo el comportamiento del hombre. Ésta se expresa como una especie de “Don Juan con faldas” que, una vez obtiene el amor de su amante, lo desdeña.

Tras 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 desear? (217)

A su vez, sostiene su esperanza de quitarle a Leonor el amor de Carlos con su supuesto conocimiento de la naturaleza poco “fina” del hombre.

que aunque sé que ama a Leonor
¿qué voluntad hay tan fina
en los hombres, que si ven
que otra ocasión los convida
la dejen por la que quieren?

Doña Ana es, pues, no sólo una inversión del típico personaje femenino de la comedia sino que, a su vez, actúa tomando como modelo el comportamiento y

discurso de los hombres poco honorables. Se trata nuevamente de un proceso de descontextualización que utiliza la desviación del rol femenino de un personaje hacia una conducta masculina común, aunque reconocida como inaceptable. La inmoralidad de dicha conducta se hace más patente al otorgársele a un personaje femenino que tenía menos posibilidades de actuar libertinamente por ser la depositaria de la honra, el fundamento de toda una organización social. La desproporción que crea el discurso del villano en boca de una dama, aunque no cuestiona el código del honor, sí pone en evidencia la forma desigual en que ese código se aplicaba a la mujer y al hombre.

Doña Leonor tampoco cae dentro de los esquemas de “la dama” de la comedia. A pesar de ser una dama deshonrada, prefiere meterse a un convento (295), antes de casarse con don Pedro. Esta era una típica salida en la literatura del Siglo de Oro, sobre todo cuando la restauración mediante el matrimonio era socialmente inaceptable. Sin embargo, las motivaciones de doña Leonor parecen desviarse de las prerrogativas del personaje femenino de la comedia. Conservar su amor le importa mucho más que restablecer su honor mediante la obtención del ‘status’ aceptado de mujer casada. Como antes mencionamos, ésta utiliza también criterios poco tradicionales para seleccionar a su esposo. Además, más que ser una mujer en busca de marido o de restablecer su honor, Leonor es una mujer inclinada a los estudios y que desdeña a todos sus admiradores.

Inclinéme a los estudios
desde mis primeros años
con tan ardientes desvelos,
con tan ansiosos cuidados,
que reduje a tiempo breve
fatigas de mucho espacio. (222)

.....
Víctima en mis aras eran,
devotamente prostrados,
los corazones de todos
con tan comprensivo lazo. (223)

.....
Entre estos aplausos yo,
con la atención zozobrando
entre tanta muchedumbre,
sin hallar seguro blanco,
no acertaba a amar a alguno,
viéndome amada de tantos. (224)

La única excepción al usual desdén de Leonor al matrimonio fue don Carlos, quien por ser “entendido”, era digno de ella. La virtud femenina no se exalta exclusivamente a partir de los esquemas del honor sino también por virtudes que tal vez por lo poco tradicionales e inaceptables para la época, obligan a la ruptura del código. Por otra parte, aunque *Los empeños de una casa* se resuelve mediante el tradicional matrimonio, parece obvio que es el amor y no el honor, como antes hemos

comprobado, lo que motiva este final. Resulta revelador el hecho de que, al indagar sobre cuál es la mayor pena de amor, ninguno de los personajes de la obra mencione el deshonor sino los celos, la ausencia de la pareja en amor correspondido, no tener dinero para galantear, etc. (267-268). El hecho de que los personajes masculinos, como don Carlos, prefieran esgrimir su entendimiento en lugar de la espada en una situación en que su honor parece peligrar, es también algo inusual que remite tal vez a una relajación de la aplicación del código del honor.⁴

El personaje de Castaño, cumple la función del “gracioso” de la comedia. Es un elemento de contraste que presenta una visión más realista o práctica de los hechos. A diferencia de don Carlos, que no le importa perder la vida si no tiene a Leonor, a éste sí le interesa salvar su vida.

A mí sí me importa mucho;
y así, señora, os suplica
mi miedo, que me escondáis
debajo de las basquiñas. (230)

Castaño tampoco comparte la visión de su amo de ser fiel a Leonor, antes bien, le propone que enamore a Ana, que tiene más riquezas. (232)

El contraste producido por las palabras que pronuncia Castaño a través de la obra mueve, sin dudas, al espectador a la risa y asegura, en parte, el éxito de la comedia. Pero en Castaño Sor Juana realiza también una especie de tributo al público mexicano, ya que éste es el único mexicano de la obra.

¡Quién fuera aquí Garatuza,
de quien en las Indias cuentan
que hacía muchos prodigios!
Que yo, como nací en ellas,
le he sido siempre devoto
como a santo de mi tierra. (301)

La identificación de esa realidad más terrena del gracioso con un pícaro mexicano identifica a México, al espacio americano, con un lugar donde las conductas se hallan en un estado de relajación, o tal vez, un lugar donde la tendencia al mestizaje y la exogamia anula en parte las raíces mismas del código del honor: la defensa de una “pureza de sangre”, la conservación del título de “cristiano viejo”.

⁴ Saúl Sibirsky “La obra teatral de Sor Juana Inés de la Cruz”. *Romance Notes* 7 (1965): 21-24 afirma que: ...es curioso y probablemente no era mera casualidad, sino resultado del mexicano, el que la obra de Sor Juana no contenga más que una muerte, y ésta resulta no incidental: asimismo, como las comedias de Alarcón, se distingue por la moderación y el buen juicio; por ejemplo, el personaje de don Pedro, al descubrir que han fracasado sus planes, acepta la fatalidad de los hechos con un sencillo “..que ya no tiene remedio el caso”. (611)

Coincidimos con parte de la observación de Sibirsky pero conviene anotar que en la obra de Sor Juana no ocurre ningún asesinato. Se dice que el que se creía muerto sólo estaba gravemente herido, “casi muerto” (243).

Si bien se podría aducir que ese espacio se desvaloriza con respecto al código del honor que rige el ámbito español, la tesis tiende a derrumbarse si se toma en cuenta que Castaño no es un simple gracioso sobre el cual se revierte la sátira sino que es un personaje a partir del cual se satirizan las acciones del texto. El personaje de Castaño le sirve a la autora, por ejemplo, para satirizar las relaciones amo-sirviente existentes en la época. Resulta antipático que don Carlos no vaya a contarle la verdad a don Rodrigo por temor a ser prendido por la justicia y que, sin embargo, exija que su sirviente corra el mismo riesgo.

Don Carlos: ¡Vive el cielo, que has de ir!
Castaño: Señor ¿y es muy buena cuenta,
por cumplir el juramento
de que él viva, que yo muera? (300)

La herejía pronunciada por Castaño denuncia su derecho a la existencia por sobre cualquier creencia o juramento de su amo.⁵ Se concede la palabra al oprimido, aunque bajo formas socialmente inaceptables para la época, bajo razonamientos suficientemente válidos en el contexto de la obra. La risa se hace ambivalente. El espectador puede terminar riéndose de la bajeza del gracioso, pero no sin antes sentirse incómodamente aludido al confrontársele con las incongruencias de su sistema de valores.

El personaje de Castaño subvierte también los “preceptos” de la comedia realizando una escena “travesti”. En la literatura del Siglo de Oro era común la presentación del personaje femenino en hábito de hombre (B.B. Ashcom: 51).⁶ Con frecuencia aparecen personajes como la Rosaura de Calderón, que para poder recobrar su honor obligando al matrimonio a su amante, tiene que enfrentarse al mundo de afuera vestida de hombre. Sin embargo, resulta inusual que un hombre aparezca en hábito de mujer⁷ y mucho más que realice su transformación ante los

⁵ En otra ocasión Castaño plantea el estado de enajenación del sirviente mientras se burla de su amo.

Don Carlos Castaño, yo estoy sin mí.
Castaño Y yo, que en todo te sigo,
tan sólo he estado conmigo
aquel rato que dormí. (253)

⁶ Ashcom, B.B. “Concerning ‘La mujer en hábito de hombre in the Comedia’”. *Hispanic Review* 28 (1960): 43-62.

⁷ El hombre en hábito de mujer aparece en otros textos del Siglo de Oro como en *El Persiles*, de Cervantes, o “Del andrógino”, de Francisco de Lugo y Dávila (*Teatro popular*, Emilio Cotarelo y Mori, ed. Librería de la viuda de Rico: Madrid, 1906). Sin embargo, en ambos textos el disfraz femenino le sirve al hombre para gozar de los “privilegios” femeninos. Persiles puede sobrevivir en la isla de los bárbaros, donde matan a todos los hombres extranjeros que llegan y, en cambio, buscan hacer a una hermosa doncella su reina, aprovechándose de un disfraz de mujer. Por otra parte, en la novela de Lugo y Dávila, un hombre se viste de mujer para poder galantear libremente a su amante sin levantar las sospechas de su celoso marido. Al igual que Castaño, se somete a galanteos del esposo de su amante, pero estos inconvenientes se superan en la trama de la obra. Sor Juana, sin embargo, utiliza el recurso para señalar las desventajas del rol femenino.

ojos del público (Rivers: 635).⁸ Si en la comedia de Calderón el disfraz femenino es para la mujer un instrumento eficaz en la defensa de su honor, para Castaño el disfraz femenino resulta un estorbo.

Ya estoy armado, y ¿quién duda
que en el punto que me vean
me sigan cuatro mil lindos
de aquestos que galantean
a salga lo que saliere,
y que a bulto se amartelan,
no de la belleza que es,
sino de la que ellos piensan? (304)

Sor Juana pone, una vez más, en boca de Castaño “la otra visión”, la de la mujer hostigada sexualmente por el hombre. En este sentido, el personaje de Castaño cumple muy bien su función de ser el “alter ego” del autor dramático al denunciar lo que tantas veces Sor Juana ha denunciado también en su poesía.

Bajo el hábito de mujer, Castaño no hace sino encontrar un nuevo impedimento para poder lograr la orden de su amo (llevarle un mensaje a don Rodrigo en el que se le revelaba la verdad por él ignorada, que fue Carlos y no don Pedro quien robó a su hija). Don Pedro le impide salir porque lo confunde con Leonor y se dedica a galantearlo. El disfraz femenino engaña a los hombres que, como don Pedro, confunden la belleza que es con la que no es y atrae también los inconvenientes. La ineficacia del disfraz femenino le sirve, pues, a Sor Juana para denunciar la situación desventajosa de la mujer de su época y de su mundo.

Sor Juana subvierte, a nivel de la historia, los preceptos de la comedia realizando, a su vez, una re-escritura del género. Veamos, pues, cómo se logra este fenómeno a nivel del discurso.

Bruce W. Wardropper⁹ aborda el nivel del discurso de la comedia al indagar cómo ésta funciona (“How does the comedia work?”, 341). Intenta contestar cómo y sirviéndose de qué medios puede la comedia lograr su propósito moral y el final restaurador del orden. Es decir, estudia el discurso que da forma a la “historia” contenida en la comedia.

Al definir la estructura de la comedia, Wardropper señala que en ésta se logra la unidad a través de un discurso que denomina “coherencia poética” y que no es otra cosa que el traslado de métodos de la poesía lírica a la obra dramática. (345)

La única lógica que sigue la poesía es la subordinación de la parte al todo conforme a los requisitos de la ficción. Uno de los métodos de la lírica empleado por la comedia como hilo conductor o unificador, es la utilización de una idea como

⁸ Rivers, Elias L. “Indecencias de una monjita mexicana”. *Homenaje al Profesor William L. Fichter*. Madrid: Editorial Castalia, 1971, 633-635.

⁹ Wardropper, Bruce W. “The Implicit Craft of the Spanish ‘Comedia’”. *Studies in Spanish Literature of the Golden Age*, R.O. Jones, ed. London: Tamesis Books Limited, 1973.

tema poético. El poeta no sigue un procedimiento empírico sino que desarrolla en su poesía ideas que cree intuitivamente correctas y que prueba a través de la presentación de condiciones y situaciones humanas. (345)

En *Los empeños de una casa*, Celia, la criada de doña Ana, declara una idea que se prueba repetidas veces en la trama de la comedia sirviéndole de hilo conductor.

Señora, nada me admira;
que en amor no es novedad
que se vista la verdad
del color de la mentira (216)

La verdad que se viste de mentira en los enredos de amor, es una variación del típico tema barroco de “el engaño de los sentidos” o la posibilidad de interpretaciones individuales y diversas de una misma experiencia objetiva.

Las intrigas de doña Ana y don Pedro desencadenan una serie de confusiones y malentendidos amorosos.

¿Quién vio confusiones tantas
como en el breve discurso
de tan pocas horas pasan? (242)

Los personajes, debido a la oscuridad de la casa, se confunden en repetidas ocasiones. Don Carlos (235) y Don Juan (238) confunden a doña Leonor con doña Ana, doña Leonor confunde a don Carlos con don Juan (238) y doña Ana confunde a don Juan con don Carlos (329). A su vez, don Juan y doña Leonor, al ver a don Carlos en casa de doña Ana, creen que éstos son amantes (240). Don Carlos, por su parte, al ver a Leonor en esta misma casa, la cree amante de don Pedro. (271)

Don Juan no comprende que la verdad puede vestirse del color de la mentira, por eso, como antes mencionamos, se propone vengarse matando a don Carlos; venganza que se posterga en la trama y no llega a concretarse al aclararse el malentendido. Sin embargo, tanto don Carlos como doña Leonor, parecen comprender muy bien la sentencia de Celia. Por esta razón, a pesar de que los hechos parecen demostrar la infidelidad de don Carlos, doña Leonor procede discretamente prefiriendo pensar que todo es producto de una ilusión.

¿En una cuadra escondido,
y a mí, pensando que hablaba
con otra, decirme amores?
Sin duda que de esta dama
es amante. ¿Pero cómo?
¿Si es ilusión lo que pasa
por mí? (240)

Por otro lado, don Carlos decide no juzgar mal a su prometida. No esgrime su espada para defender la supuesta “mancha” de su honor sino que atribuye todo a la ficción de un “sueño”.

¿Sabes lo que me ha pasado?
Mas juzgo que sueño fue. (235)

.....
Yo he visto (¡pierdo el sentido!)
en esta casa a Leonor. (254)

La defensa del honor no es, pues, el motor del primer impulso de nuestros protagonistas, sino la indagación de la naturaleza ilusoria de la realidad que observan; de ahí que actúen calmadamente, comportamiento poco usual en la comedia, y que todo concluya sin derramamiento alguno de sangre.

La idea de que “la verdad se viste del color de la mentira” se ilustra también en la escena ‘travesti’ de Castaño. Al confundir don Pedro a Castaño con Leonor, al concederle, por su disfraz, los atributos femeninos, le impide que cumpla su propósito: llevarle un mensaje a don Rodrigo. El hábito femenino, la representación teatral del rol que la sociedad asigna a la mujer, es una realidad ilusoria. Un hombre vestido de esa mentira adquiere instantáneamente todas las desventajas asociadas a la mujer. Se insinúa que la mujer es tal vez una de esas verdades que se visten de mentira.

La ilustración escénica de una idea como tema poético, le sirve a Sor Juana para denunciar ciertos conceptos asociados a la mujer y que dominaban la sociedad de su época.

El segundo elemento de la poesía de que se sirve la comedia para guiar al espectador hacia la intuición del autor sobre la que se funda su obra, es la literalización de la metáfora. Una metáfora se hace literal mediante la acción dramática de la obra (Wardropper: 347).

Esta técnica es empleada por Sor Juana en *Los empeños de una casa*. El deshonor de la mujer, la revelación de su sexualidad, es comparado, mediante una metáfora, con el veneno.

¡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 vosotros fía,
si con igual locura y osadía,
se pierde la ignorante y la entendida? (233)

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.

Don Hernando le recomienda a don Rodrigo que case a doña Leonor con don Pedro para remediar el mal, para curar el efecto del veneno (el deshonor).

y con lo que te ordeno
vendrás a hacer antídoto el veneno (234).

El matrimonio se compara, metafóricamente, con un antídoto, que aunque detiene el efecto del veneno, contiene en sí una porción de éste. El matrimonio se presenta, pues, como una especie de “mal necesario”, como un remedio para curar el deshonor; que es comparado a su vez con una enfermedad.

pues cuando está malo un miembro,
el experto cirujano
no luego le aplica el hierro
y corta lo dolorido,
sino que aplica primero
los remedios lenitivos; (322)

En este pasaje, don Rodrigo le aconseja a don Pedro que no mate a don Carlos, que supuestamente le ha deshonrado, sino que lo case con doña Ana. La enfermedad de la deshonra de doña Ana, y por lo tanto de su hermano, no se debe curar extirpando al supuesto causante sino mediante el matrimonio (“remedio lenitivo”). Lo que antes se llamó antídoto, ahora se llama remedio lenitivo. Ambas comparaciones son, a claras luces, negativas. El matrimonio se concibe, tradicionalmente, como la única forma socialmente aceptada mediante la cual la mujer puede manifestarse sexualmente. Pero esta forma aceptada puede llevar en sí el germen del mal. Parece una afirmación atrevida por parte de Sor Juana, pero el “atrevimiento” se amortigua por el contexto de la obra. El matrimonio se le quiere aplicar como remedio a las parejas equivocadas: doña Leonor y don Pedro, doña Ana y don Carlos. Se critica la aplicación indiscriminada del matrimonio para conservar el honor sin tomar en cuenta otros parámetros como el amor, compatibilidad de caracteres y todas las características representadas por la pareja de don Carlos y doña Leonor. La crítica de la institución del matrimonio y del código moral se hace desde el seno mismo de sus propios valores. Sin embargo, el trillado concepto del matrimonio como remedio del deshonor también se ridiculiza al aplicársele a una situación inusual. El discurso no calza para nada con la acción dramática, el matrimonio de doña Leonor con el villano o de don Carlos con una don Juan con faldas, no puede ser un remedio saludable. Se cuestiona la validez “universal” del discurso oficial del honor mediante la descontextualización y la literalización de la metáfora.

Otra técnica mencionada por Wardropper es el uso de los medios del teatro para dar coherencia poética a la obra, la explicación de la trama y de los personajes a través de los medios básicos del escenario: la imitación y el desempeño de un papel (“role-play”) (350). Esta técnica, que Wardropper toma de Lionel Abel, es parte de la naturaleza del metateatro.¹⁰ El metateatro consiste en la representación de

¹⁰ Lipmann afirma que, a pesar del mundo teocéntrico de la comedia, inconveniente presentado por O'Connor y Reichenberger a la tesis de la comedia como metateatro, se da el metateatro en ésta a través de cierta

personajes conscientes de su ficcionalidad (Lipmann: 234),¹¹ en la creación de un teatro sobre el teatro. En el metateatro, los personajes, conscientes de su naturaleza ficcional, reconocen también que su vestuario, otorgado por el mundo, representa su posición económica y que su papel es el propósito social asignado por Dios (Lipmann: 240).

El metateatro se da en *Los empeños de una casa* en las escenas pirandelistas¹² protagonizadas por Castaño. A un nivel más general, se podría afirmar que todos los personajes tienen conciencia de su coincidencia o desviación con respecto al código del honor, todos conocen su papel en el “teatro del mundo”. La dama debe actuar como dama, el caballero como caballero, y todos deben respetar el código del honor. Sin embargo, es Castaño el único personaje que da en muchas ocasiones señales de su conciencia de ficcionalidad.

Al verse en el aprieto de tener que dar un mensaje a don Rodrigo corriendo el riesgo de ser reconocido y prendido por la justicia, Castaño se dirige a Garatuza, que no es otra cosa que el nombre de un famoso pícaro bajo el que se encubren las trazas de la autora, para que le inspire una solución calderoniana.

¡Oh tú, cualquiera que has sido;
oh tú, cualquiera que seas,
bien esgrimas abanico
o bien arrastres contera,
inspírame alguna traza
que de Calderón parezca
con que salir de este empeño! (302)

Castaño se dirige al autor, a quien identifica con un “santo pícaro”, y no le importa que sea mujer, que esgrima abanico, un hombre, que arrastre contera. Ese autor le responde con una inversión de la solución calderoniana: el hombre en hábito de mujer. Como buen personaje de metateatro, reconoce la gran importancia del disfraz.

El manto lo vale todo,
echómelo en la cabeza.

adaptación mediante la cual se identifica a Dios con el autor de la comedia. Para mayor información sobre la controversia en torno a la naturaleza del metateatro y la Comedia del Siglo de Oro, ver los siguientes artículos:

O'Connor Austin, Thomas. “Is the Spanish Comedia a Metatheater?”. *Hispanic Review* 43 (1975): 275-289.

Reichenberger, Arnold G. “Apostscript to professor Thomas Austin O'Connor's Article of the Comedia”. *Hispanic Review* 43 (1975): 289-291.

¹¹ Lipmann, Stephen. “Metatheater and the Criticism of the Comedia”. *Modern Language Notes* 91 (1976): 231-246.

¹² Daniel, Lee A. “The Loa: One Aspect of Sorjuanian Mask”. *Latin American Theatre Review* 16.2 (1983): 43-50.

¡Válgame Dios!, cuánto encubre
esta telilla de seda, (303)

Inmediatamente, predice los posibles inconvenientes del disfraz femenino: que lo “sigan cuatro mil lindos”. La ineficacia del disfraz femenino, de lo cual hemos ya hablado, revela, pues, la ineficacia del papel y la posición de la mujer en la sociedad y se traduce, en términos de la obra, en una solución trunca; la trama no puede resolverse mediante esta traza sino mediante la casualidad: doña Ana, creyendo que don Juan era don Carlos, lo presenta a todos como su esposo y tiene que terminar casándose con él; lo que descubre ante don Rodrigo que don Carlos tenía amores con Leonor y no con la hermana de don Pedro.

La última técnica poética que, según Wardropper, utiliza la comedia, es la ironía (351). El autor dramático concibe toda su invención —eventos, situaciones, personajes— como intrínsecamente irónica. (351)

La ironía atraviesa el texto de Sor Juana. Las situaciones contrastantes, asumen en el contexto de la obra una función irónica. El hecho, ya mencionado, de que don Pedro mida la moral de su hermana con reglas distintas a las suyas propias, la ineficacia del disfraz femenino —a diferencia del masculino— y la posición de desventaja de Castaño con relación a su amo, son ejemplos de este tipo de ironía presente en el texto.

El hecho de que una de las ideas principales de la obra (“la verdad se viste de mentira”), se ponga en boca de Celia, perteneciente doblemente a la marginalidad (es mujer y de clase baja), se constituye también en una gran ironía.

Por último, la utilización del discurso dominante, la Comedia del Siglo de Oro, para evidenciar sus contradicciones sin aparentemente pretender derrumbar sus cimientos ideológicos, es una estrategia que se sirve de la ironía: ya sea mediante el contraste, la inversión, o la descontextualización de discursos socialmente aceptados al colocárseles en situaciones dramáticas desproporcionadas o inusuales.

Los empeños de una casa es una re-escritura femenina de la Comedia de enredos del Siglo de Oro que utiliza estratégicamente contenidos y valores tradicionales de la comedia para cuestionar su validez absoluta. En ésta la autora denuncia la rigidez del código del honor a partir del propio discurso que lo sustenta. Sor Juana utiliza las posibilidades de “la verdad que se viste de mentira”. Su estrategia discursiva muestra una clara conciencia de las posibilidades y dobleces del lenguaje, pero ya no vistos como aspectos negativos sino como una posibilidad de reapropiación y creación de una escritura que se coloca deliberadamente en la marginalidad, si se quiere, al otro lado del discurso.

Carmen Rita Rabell
Universidad de Pittsburgh