

ISSN: 1139-0107

ISSN-E: 2254-6367

MEMORIA Y CIVILIZACIÓN

ANUARIO DE HISTORIA

19/2016

REVISTA DEL DEPARTAMENTO DE HISTORIA,
HISTORIA DEL ARTE Y GEOGRAFÍA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
UNIVERSIDAD DE NAVARRA

Susana Hernández Araico

*El secreto, esencia de la comedia lopesca-calderoniana, y su intensificación
en Sor Juana*

**Secrecy, the Essence of Lope's and Calderón's Plays, and its
Intensification by Sor Juana**

pp. 165-180

DOI: 10.15581/001.19.165-180



Universidad
de Navarra

El secreto, esencia de la comedia lopesca-calderoniana, y su intensificación en Sor Juana

Secrecy, the Essence of Lope's and Calderón's Plays, and its Intensification by Sor Juana

SUSANA HERNÁNDEZ ARAICO

California State Polytechnic University, Pomona
shemandezar@cpp.edu

RECIBIDO: OCTUBRE DE 2016

ACEPTADO: DICIEMBRE DE 2016

Resumen: El secreto como esencia del género teatral desde sus orígenes clásicos, caracteriza el teatro popular medieval y tipifica la comedia de capa y espada o palatina de Lope, perfeccionada por Calderón. Reelaborando su herencia dramática, Sor Juana la lleva más allá del horizonte de expectativa, intensificando las técnicas que generan la complicación de secretos desde la primera jornada de sus dos comedias, *Los empeños de una casa* y *Amor es más laberinto*.

Palabras clave: Secreto. Género teatral. Horizonte de expectativa. Apartes. «Al paño». Soliloquio.

Abstract: Secrets, the essence of drama as a genre since its classical origins, characterize Medieval popular theatre and typify Lope's comedy which Calderón perfects. Reworking their theatrical heritage, Sor Juana carries this genre beyond the horizon of expectation, as she intensifies the techniques that generate the complication of secrets from the first act of both of her comedies, *Los empeños de una casa* («Pawns of a House») and *Amor es más laberinto* («Love is a Greater Labyrinth»).

Keywords: Secrets. Dramatic Genre. Horizon of Expectation. Asides. Curtain Semi-appearance. Soliloquy.



Como espejo de la vida¹ donde las relaciones interpersonales se desenvuelven mediante comunicación intencionada o inevitablemente incompleta e incluso engañosa, el teatro funciona a base del secreto. Un ingrediente fundamental del teatro, la dualidad del personaje con la expresión distorsionada de su subjetividad, se emblematiza desde tiempo inmemorial en la máscara. Las ilustraciones más antiguas que documentan el teatro griego en vasijas greco-italianas demuestran detalladamente el recurso de distintas máscaras que no solo denotan el distanciamiento del actor hacia su papel, sino también el ocultamiento del personaje mismo tras una inautenticidad facial². La antigüedad del complejo secreto de la subjetividad tanto del actor como del personaje que dicho enmascaramiento visualiza se vislumbra además en la *Poética*, donde Aristóteles afirma que se desconoce quién introdujo las máscaras y la pluralidad de actores³. Si, como pareciera, ambos aspectos teatrales se inician recíprocamente —es decir, la máscara se adopta en función de la pluralidad de actores o viceversa— el secreto de la subjetividad ante otros en el escenario es fundamental en la primigenia conceptualización del género teatral.

Según Todorov⁴, el estudio de géneros que tiene como punto de partida la evidencia histórica de la existencia de géneros ha de tener como objetivo final precisamente el establecimiento de sus propiedades⁵. El secreto, pues, es una propiedad esencial del género teatral. En el teatro, el género literario de más enmascaramientos, el secreto rige la dinámica del discurso; pues el fingimiento y el engaño que antiguamente se visualiza en la máscara forman la esencia de la representación escénica que se desprende del texto (ya sea escrito o no). Todorov nos ha convencido de que un género evoluciona, en una sociedad específica, por la repetición de ciertas características discursivas que se institucionaliza de tal manera que «textos individuales se producen y se perciben con relación a la

¹ Lope se pregunta en latín al final de su *Arte nuevo* «Humanae cur sit speculum comoedia vitae» (v. 377). De José Prades (1971, p. 239) traduce: «[¿]Por qué es espejo de la vida humana la comedia[?]» y ofrece la siguiente cita de Donato que atribuye a Cicerón la comparación (1971, p. 239, n. 2): «Comoediam esse Cicero ait imitationem uitae, speculum consuetudinis, imaginem ueritatis».

² Hart, 2010, pp. 16-18.

³ Aristóteles, *Poética*, pp. 142-143. Con relación a la máscara Aristóteles afirma que «lo risible es un defecto y una fealdad que no causa dolor ni ruina; así, sin ir más lejos, la máscara cómica es algo feo y contrahecho sin dolor» (*Poética*, p. 142).

⁴ Todorov, 1978, p. 49.

⁵ La traducción de la edición en francés de Todorov es mía.

norma constituida por esa codificación»⁶. Una de esas institucionalizaciones de características discursivas que implican el secreto es la comedia lopesca-calderoniana de largo abolengo respecto al fingimiento verbal-escénico, herencia dramática que Sor Juana explotará.

En nuestra cultura occidental, con la imposición del cristianismo y la represión oficial de espectáculos públicos de teatro pagano, la representación teatral continúa a través de la Edad Media en fiestas populares donde, nos dice Bajtín, «uno de los elementos esenciales [...] era el disfraz»⁷, es decir, ropajes por los cuales se identifica socialmente un personaje pero tras los cuales, a manera de máscara, esconde el secreto de su identidad ético-emocional, la cual desfasa de su apariencia. Igualmente esencial será el disfraz o máscara en el desarrollo del teatro religioso de misterios y alegorías, donde el demonio o sus aliados malévolos esconden su identidad, con frecuencia burlescamente, e incluso los personajes benevolentes partidarios de Dios se resguardan tras los misterios o secretos de su voluntad inescrutable. Y con el renacimiento del teatro profano, la máscara resalta en la *Commedia dell'Arte*, que de Italia se propaga por toda Europa e influye en la formación de compañías de actores y en el desarrollo del teatro cómico en general que desemboca en la comedia nueva establecida con éxito comercial por Lope.

En el siglo XVII, arrancando del teatro lopesco de raíces populares-cultas, la comedia de capa y espada (así como su versión palatina) que Calderón llega a refinar insuperablemente —según afirma Bances Candamo⁸— y que Sor Juana va a asimilar y reconfigurar, consiste básicamente en un juego de máscaras. Pues los personajes de distintas obras repiten papeles fijos de damas, galanes, criados o «graciosos», y algunos viejos o «barbas» en conflictos de amoríos repentinamente enredados. Las peripecias del acaso o la casualidad —única causalidad de este tipo de teatro cómico— siempre movilizan en secreto a los jóvenes galanes y damas, a escondidas de la figura de autoridad masculina de padre o hermano, a través de una intriga, con variaciones originales, que finalmente llega a una rápida resolución feliz de bodas. En un argumento risible en sí por

⁶ Todorov, 1978, p. 49.

⁷ Bajtín, 1987, p. 78.

⁸ «Estas de capa y espada han caído ya de estimación porque pocos lances puede ofrecer la limitada materia de un galanteo particular que no se parezcan unos a otros, y solo don Pedro Calderón los supo estrechar de modo que tuviesen viveza y gracia, suspensión en enlazarlos y travesura gustosa en deshacerlos» (Bances Candamo, *Theatro de los theatros*, p. 33).

su repetitividad⁹, los papeles fijos de la comedia de capa y espada funcionan como máscaras. Pero además se duplica tal enmascaramiento cómico en la indumentaria, que ya la clasificación misma de este tipo de teatro evoca, «capa y espada».

Tal indumentaria realista funciona en el escenario como disfraz masculino para los galanes, sobre todo para los «embozados», cuya contraparte femenina es la «tapada», o la dama que se encubre la cara con manto o velo para confundir y a la vez atraer a su galán o para escapar del hermano o padre, obviamente en secreto. La máscara misma también puede figurar como objeto concreto en la comedia para el ocultamiento de la identidad a veces ritualizado, sobre todo entre amantes, en alguna danza o ceremonia coreográfica llamada sarao¹⁰. En el género de la comedia que Lope establece con gran éxito comercial y que, perfeccionada por Calderón con gran ingenio, Sor Juana lleva más allá con su característica perspicacia estética, tales elementos de utilería, como la capa, el manto o la máscara misma, que visualizan un secreto ante otros personajes, constituyen un correlato objetivo de la complicada transformación de la expresión engañosa o ambivalente de la subjetividad en el discurso teatral. De tal manera que si, según Todorov¹¹, la novela proviene de una compleja serie de transformaciones del acto lingüístico de contar algo, se puede afirmar que el género teatral proviene de la complicada evolución de una serie de diálogos que in/voluntariamente en/des/cubre datos, con el apoyo de recursos materiales de encubrimiento.

Ubersfeld¹² nos ha demostrado que el discurso teatral consiste en una doble enunciación donde aquella entre dramaturgo y público engloba la que se da (imaginada por el escritor) entre los personajes o interlocutores. En ambos niveles, las didascalias, ya sean acotaciones explícitamente imperativas del dramaturgo, o elementos didascálicos que inserta en los parlamentos de los personajes, determinan las condiciones de la representación de sus enunciados, dotándolos así de significado. Además de dictar la mencionada utilería para el ocultamiento de identidad, las salidas y entradas de personajes estipuladas en las acotaciones determinan quién(es) participa(n) o no de una comunicación, es decir: 1) quiénes

⁹ Bergson, 1969, pp.14-15.

¹⁰ Véanse los estudios sobre el sarao de Hernández Araico, 1998a y 1999.

¹¹ Todorov, 1978, p. 53.

¹² Ubersfeld, 1977, p. 251.

de los personajes se enteran —y hasta qué punto— de alguna situación, y 2) para quiénes (a la inversa) dichas circunstancias permanecen desconocidas u ocultas.

En el género de la comedia lopesca, las didascalias «sale(n)» y «va(n)se» o «étra(n)se» cumplen esta función de determinar los interlocutores partícipes de un secreto. Por otro lado, la acotación «al paño» marca para los espectadores / lectores la presencia de un personaje que, no percibido por los demás interlocutores, escucha su comunicación privada o secreta. Las acotaciones de salida o entrada dictan también que cierto personaje permanezca solo sobre el escenario, si no con la única, con la principal función de revelar su intimidad subjetiva solamente al público a manera casi de debate unipersonal —he ahí la forma idónea del soneto— en monólogo supuestamente interior o secreto, pero enunciado en voz alta y dramatizado con emoción convincente, como prescribe para el dramaturgo en su *Arte nuevo* Lope: «Los soliloquio pinte de manera / que se transforme todo el recitante, / Y con mudarse a sí mude al oyente»¹³.

Como el soliloquio, tan importante por su extensión y enfoque exclusivo en un actor-personaje, los llamados «apartes», que revelan a los espectadores breves reacciones subjetivas de algún interlocutor, sin que otros presentes las perciban, constituyen técnicas escénicas que, al nivel discursivo entre público y dramaturgo, señalan cómo este hace a aquel partícipe de los secretos de los personajes.

Aparte de la presencia o ausencia de personajes según determinan las susodichas acotaciones —entradas y salidas, al paño, soliloquios y apartes— una de las condiciones escénicas fundamentales para la función dramática del secreto es la oscuridad. Al aire libre, en calle o jardín, la noche naturalmente proporciona la oscuridad; en el interior de una casa, se da cuando alguien «mata la luz» o apaga una vela. La oscuridad funciona al nivel imaginario de los personajes, que solo distinguen bultos y escuchan ruidos, gesticulando como si se movieran a ciegas o con visión muy limitada, mientras que el público, cómplice del dramaturgo en cuanto a los secretos de los personajes, ve todo claramente. También por concesión del dramaturgo, el público generalmente sabe o sospecha fuertemente de antemano quiénes son los escondidos, los embozados o las tapadas que la oscuridad impide a los demás personajes identificar.

¹³ Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias*, vv. 274-276.

A base de tales prácticas escénicas —utilería de encubrimiento, salidas y entradas, aparición parcial «al paño», soliloquios, apartes y oscuridad— el dramaturgo (mediante sus intermediarios: director, escenógrafo y actores de distintas épocas) le ofrece complicidad al espectador (también de diversos tiempos; no solo del estreno) respecto a los engaños o secretos de los personajes y produce así gran parte del placer de la comedia. La ironía por la cual el público experimenta el placer de un conocimiento superior al de los personajes engañados o privados de un secreto, tiene, sin embargo, sus límites, ya que también al nivel de la comunicación entre dramaturgo y público, aquel forzosamente mantiene cierto hermetismo, alguna información secreta, para mantener el suspenso y curiosidad de este.

Lope con toda su sagacidad creativa así lo prescribe también en su *Arte nuevo de hacer comedias*. Para el desarrollo coherente de la acción, señala que el dramaturgo debe reservar la resolución del conflicto en ignorancia de los espectadores, es decir, en secreto, sin que la sepan:

ponga la conexión desde el principio
hasta que vaya declinando el paso,
pero la solución no la permita
hasta que llegue a la postrera escena,
porque en sabiendo el vulgo el fin que tiene
vuelve el rostro a la puerta, y las espaldas
al que esperó tres horas cara a cara;
que no hay más que saber que en lo que para¹⁴.

Y más adelante vuelve a insistir Lope en cómo, al plantear y desarrollar la acción en la primera y segunda jornadas, el dramaturgo debe mantener hasta mediados de la tercera el secreto de la resolución, de tal manera que resulte sorpresiva para los espectadores:

En el acto primero ponga el caso,
en el segundo enlace los sucesos
de suerte que, hasta el medio del tercero,
apenas juzgue nadie en lo que para.
Engañe siempre el gusto y donde vea
que se deja entender alguna cosa,
dé muy lejos de aquello que promete¹⁵.

¹⁴ Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias*, vv. 232-239.

¹⁵ Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias*, vv. 299-304.

Para el éxito de la comedia, para el placer de los espectadores, la complicidad que el dramaturgo les ofrece respecto a los engaños y secretos de los personajes, por medio de acotaciones y elementos didascálicos, forzosamente debe limitarla, manteniendo secreto el desenlace de la intriga. Y así el espectador que primero disfruta la ironía del conocimiento superior al de los personajes, en el *dénouement* al darse cuenta de su perspectiva inferior a la del dramaturgo, disfruta retroactivamente de la ironía del creador del enredo que ha mantenido su resolución en secreto¹⁶.

Es evidente pues que el ocultamiento forma la esencia del discurso doble dentro del género de la comedia de capa y espada o palatina establecido por Lope, perfeccionado por Calderón y reconfigurado en las dos comedias de Sor Juana. En su característico discurso teatral doble, la expresión limitada o contradictoria de la inter-subjetividad moviliza la acción de los personajes que el dramaturgo imagina y cuyos secretos comparte por medio de didascalias con el público, aunque no del todo. Pues al mismo tiempo, el dramaturgo limita su complicidad con los espectadores reservando algún secreto para mantenerlos en suspenso y así asegurarles el placer de un desenlace sorpresivo.

En las dos comedias de Sor Juana, *Los empeños de una casa* y *Amor es más laberinto*, entre las cuales median aproximadamente seis años, de 1683 o 1684 a 1689, se observa un marcado avance dramático en el rápido planteamiento de los secretos que, a sabiendas de los espectadores, mueven y complican la acción sobremanera desde la primera jornada. La crítica en general coincide en clasificar *Los empeños de una casa* como comedia «de capa y espada»¹⁷, mientras que *Amor es más laberinto*, no obstante los personajes mitológicos, se ha clasificado también como de capa y espada, debido a la intriga¹⁸. Pero precisamente por los personajes principescos y el medio palaciego, se trata de una comedia palatina, de intriga amorosa, comparable a la de la comedia de capa y espada de personajes de mediana nobleza en ambiente generalmente doméstico¹⁹. El

¹⁶ Véase el capítulo «La tradición carnavalesca y la ironía de “la tragedia nueva española”», en Hernández Araico, 1986, pp. 11-27.

¹⁷ Para un repaso de la bibliografía sobre *Los empeños de una casa*, véase Hernández Araico, 2007 y en prensa a.

¹⁸ García Valdés (2010, p. 71) concuerda con Salceda (1976, p. XXIII) en que, no obstante la trama mitológica, «fábula y personajes han sido transportados al mundo común de la comedia de capa y espada».

¹⁹ Más sobre la comedia palatina en el estudio de Zugasti, 2015.

desarrollo de dicha intriga en ambas comedias de Sor Juana, la palatina (*Amor*) y la de capa y espada (*Los empeños*), herederas del género teatral establecido por Lope y perfeccionado por Calderón donde prima la fuerza del secreto, depende a su vez del manejo de secretos pero de manera reforzadamente intensa, demostrando así la agudeza de la comediógrafa novohispana en lograr un avance dramático.

Incumbe recordar que, para estas fechas, ya hace una treintena de años que no se escriben comedias de capa y espada ni su variación de las palatinas²⁰, aunque principalmente las famosas de Calderón siguen montándose tanto en tablados de corrales (que en la Nueva España sería el del Hospital de Indios) como en «particulares» de palacio o casas nobles. Las dos comedias de Sor Juana, compuestas por comisión para representarse ante la nobleza de la Nueva España, están concebidas para escenario de corral, según todas las acotaciones indican, pero como particulares, es decir, para tablado de corral provisionalmente montado en el palacio virreinal, la casa de algún noble o incluso posiblemente en el propio convento de Sor Juana, el de San Jerónimo, con cortinas por detrás y por lo menos dos niveles²¹. Sin embargo, ninguna de las dos comedias de la aclamada Fénix mexicana cumple exactamente con el género de la comedia de capa y espada y su variación palatina, sino que ambas rompen con el horizonte de expectativa que, afirma Todorov²², se debe a la institucionalización anterior de un género. Coincidiendo con el carácter híbrido experimental de *Los empeños de una casa* y *Amor es más laberinto*²³, la proyección del discurso teatral en las dos comedias de inmediato se muestra bastante insólito debido a la intensificación de secretos desde la primera jornada. Si bien Lope recomienda que el / la poeta «ponga la conexión desde el principio» y que «en el acto primero ponga el caso»²⁴, Sor Juana traspasa el consejo lopesco con una frenética complicación de ocultamientos desde la primera jornada de ambas comedias.

En el primer acto de cada comedia, el manejo de los secretos se da de manera distinta, de acuerdo lógicamente con su respectivo medioambiente —doméstico en la primera y palaciego en la segunda. En *Los*

²⁰ Ruano de la Haza, 1982, pp. 96-97.

²¹ Hernández Araico, 2009.

²² Todorov, 1978, p. 50.

²³ Para la hibridez de las comedias de Sor Juana, ver Hernández Araico, 2015, p. 68, y en prensa b.

²⁴ Lope de Vega, *Arte nuevo*, vv. 232 y 299; vide supra.

*empeños*²⁵, el largo parlamento inicial de doña Ana, dentro de la casa anunciada en el título, explica, supuestamente para su criada Celia, pero obviamente para el público, el par de secretos compartidos por ella y su hermano don Pedro. Esas acciones, antes secretas ya están realizándose fuera de la casa, sin ser nunca vistas por el público, enterado solo a oídas, o dialógicamente, primero en esta versión de doña Ana, y sucesivamente por los tres personajes partícipes principales en la doble acción secreta de la calle: la fuga de doña Leonor con su prometido esposo don Carlos y el secuestro de aquella por los disfrazados como «la justicia», amigos de don Pedro, el hermano de doña Ana. Doña Leonor, la amada desdeñosa de don Pedro, va a ser depositada en la casa de los hermanos por los embozados que fingen ser «la justicia» por órdenes don Pedro. Este, informado por una criada (nunca vista) de la fuga clandestina de doña Leonor con su prometido esposo don Carlos, pretende impedir esa unión manteniendo a doña Leonor secuestrada en su casa, con la colaboración de su hermana. Al secreto original de la fuga que Leonor y Carlos han planeado a escondidas del padre de ella, y que una criada sobornada revela a don Pedro, se impone el secreto de este de impedir ese escape con ayuda de amigos disfrazados como «la justicia» y de su hermana disimulada.

Pero, por encima de esos dos secretos que doña Ana inicialmente comparte con su criada Celia, se ha impuesto otro de esta, pues, al contarle la dama que ahora se ha apasionado por un forastero desconocido que pasa frente a su casa, la criada, en un aparte al público, revela que, a escondidas de su ama, ha introducido en su habitación a don Juan, sin haber sabido que a doña Ana ya no le interesa este galán. Poco después, por el parlamento de doña Leonor, se enteran doña Ana, Celia y el público de que el extraño galán es nada menos que el esposo prometido con quien secretamente doña Leonor intentaba fugarse. La rápida superposición de estos múltiples secretos se complica con el repentino ingreso en la casa de don Carlos, para quien permanece secreto el secuestro de su esposa en ese mismo lugar por un resentido amante desdeñado y su colaboradora hermana. El forastero esposo de doña Ana solamente pretende refugiarse, junto con su criado Castaño, de la supuesta justicia que cree lo persigue.

La complicación inmediata de los secretos de los hermanos y sus amados es tal que, sin poder darse por kinésica visible en el escenario, se

²⁵ Todas las citas de esta comedia provienen de la edición de Hernández Araico.

expone primero por extensa narración de doña Ana en 103 versos (vv.13-116); luego siete apartes (unos típicamente breves de 2 a 4 versos, pero el primero de 8 versos de la criada Celia (vv. 165-172) y el séptimo aparte de doña Ana de 22 (vv. 593-614), además de otro largo parlamento de 287 versos por parte de doña Leonor (vv. 259-546), casi tres veces más extenso que el inicial de doña Ana, así como un soliloquio de esta, en forma tradicional de soneto (vv. 559-572). Con todas estas instrucciones didascálicas, la dramaturga comparte con su público la subjetividad de las tres mujeres, los secretos que maniobran doña Ana y su criada, para poder dar lugar a la acción visible al público de salidas y encuentros en la oscuridad con los dos personajes masculinos inesperados, don Juan y don Carlos.

Así confundidos todos hasta introducir Celia la luz, vuelven a esconderse los hombres cuando llega por fin el hermano de doña Ana, don Pedro, tranquilamente confiado de que su hermana ha cumplido sin dificultad alguna con el plan secreto que esta había expuesto a su criada y al público en el primer parlamento. La primera jornada concluye con los apartes de los hermanos, don Pedro y doña Ana, que delatan de nuevo para el público su logrado fingimiento. El arte del disimulo de este personaje ya lo había apreciado el público en sus apartes anteriores frente a doña Leonor y en los de su criada Celia. Aunque sin haberlo visto hasta ahora, la personalidad engañosa de don Pedro o su capacidad de manipular el secreto la conoce bien el público por el secuestro de doña Leonor que ha tramado, reclutando la colaboración de su hermana y los amigos embozados como «justicia».

En contraste, doña Leonor, excepto por el plan inicial de su fuga secreta, se ha mostrado ingenuamente sincera e incapaz de mantener del todo el ocultamiento inicial. Según confiesa en su largo parlamento, ha delatado a la supuesta justicia la identidad de su amado:

con el aliento turbado,
sin reparar lo que hacía
(porque suele en tales casos
hacer publicar secretos
el cuidado de guardarlos) (vv. 500-504).

Esta es la única referencia específica al secreto en todo el texto de *Los empeños*, donde en la primera jornada se enreda ya entre los personajes un ocultamiento exponencial que Sor Juana revela a su público mediante variados recursos, sobre todo numerosos apartes, así como oscuridad y

un soliloquio (soneto), pero también disfraces (los embozados de la supuesta justicia). La comedia de Sor Juana obviamente traspasa el horizonte de expectativa, pues la primera jornada —a diferencia de lo que aconseja Lope— expone la trama reconcentrando la fuerza dramática mediante múltiples secretos.

A diferencia del incremento frenético de secretos desde un principio de *Los empeños de una casa*, en *Amor es más laberinto*²⁶ los coros musicales iniciales con letra misteriosa promueven una exteriorización más pausada para los espectadores-lectores de la intersubjetividad secreta de los protagonistas: dos hermanas enamoradas y sus galanes. Con el primer coro que comienza la comedia, nombrando a las infantas Fedra y Ariadna en alabanza de su belleza, el público se entera de que el laberinto anunciado en el título no va a ser meramente metáfora amorosa, sino que ha de figurar de alguna manera esa construcción mítica de Creta, así como el héroe Teseo, a quien, según el mito, Ariadna entrega secretamente un hilo para ayudarlo a salir y escapar del monstruoso minotauro.

Pero al explicar las criadas de las infantas que la alabanza coral de su belleza la habrán ordenado sus galanes Baco y Lidoro, la dramaturga empieza a revelar al público las posibilidades de un conflicto amoroso. Pues después de alabar la belleza de las hermanas, los coros que describen a un desafortunado héroe sobrecogen a las dos hermanas de tristeza, aunque ignoran —es decir, permanece provisionalmente secreta para ellas— la identidad del desfavorecido por Fortuna en los cantos corales. Sus criadas les explican a las infantas, pero principalmente confirman para el público (por si lo ignorara), que se trata del arribo de Teseo con los demás tributos humanos de Atenas para cumplir con la venganza que el rey de Creta, padre de Ariadna y Fedra, ha impuesto a los atenienses. También señalan las criadas al lado opuesto del palacio la ubicación del laberinto y su intrincada construcción, que imposibilita el escape del «monstruo de formas contrarias» (v. 98), o sea, el minotauro. Si la llegada de los atenienses corresponde al tributo humano anual para este monstruo, la ignorancia de las infantas se limitará a la presencia esta vez del desafortunado príncipe, de tal manera que todo el resto de la explicación de las criadas se da para informar la dramaturga a su público sobre el medio ambiente físico-emocional donde se han de acumular unos secretos.

²⁶ Todas las citas de esta comedia provienen de la edición de García Valdés.

Estos no se han de narrar, como en *Los empeños de una casa*, sino que se realizan a la vista del público por medio de apartes y salidas «al paño». Precediendo la aparición ceremoniosa del rey y los príncipes galanes de las infantas, más la entrada de Teseo y los demás cautivos, Ariadna expresa su gusto por Baco (vv. 157-164) mientras que Fedra se declara desdeñosa de Lidoro (vv. 165-180). Dos extensos parlamentos —uno del rey explicando su motivación de venganza contra los atenienses y otro de Teseo donde narra los sucesos de su mítica fama—, sin reportar acción secreta alguna fuera del escenario, sirven para inducir a las dos infantas a emprender su respectiva conducta secreta de oposición al plan del padre. Las dos, conmovidas inicialmente por la música,²⁷ ahora han quedado fulminantemente enamoradas de Teseo, según manifiestan secretamente por medio de apartes (vv. 410-415; 422-23; 749-752) y, disponiéndose a salvarlo, van a desdeñar a sus respectivos galanes y emprender elaborados ocultamientos.

El vocablo «secreto», sin embargo, figura primero en una acotación cuando el rey le pide a su capitán hablar a solas (entre vv. 298-299). Y el primer recurso «al paño» se da por parte de este para, sin tener que entrar, remitir hacia atrás del escenario la orden del rey de llamar a los cautivos que salgan (v. 356). Pero, a partir del enamoramiento de las infantas con Teseo, las acotaciones de salidas y entradas y el recurso tres veces «al paño» se dan en exclusiva función de promover los secretos de la intriga. Cuando todos abandonan la escena menos Teseo y Fedra y sus criados, Ariadna y su criada permanecen «al paño», presenciando una larga escena amorosa entre su hermana y el héroe ateniense y sus criados. Desde el paño Ariadna resuelve salvar ella a Teseo, adelantándose a su hermana. El vocablo «secreto» surge ahora en boca de Teseo, prometiéndole a Fedra absoluto silencio, a tal grado que sus labios ignorarán los sentimientos del corazón:

Pues yo
el secreto guardaré
de los discursos que hiciere
con tanto cuidado, que
lo sienta el corazón, sin que
lo llegue el labio a saber (vv. 945-950)

²⁷ Para el apego de Sor Juana a la teoría musical de los efectos propuesta por Kircher (Paz, 1985, p. 317) y practicada por los principales dramaturgos del siglo XVII, véase Hernández Araico, 2012 y 2014; para otros aspectos de la importancia de la música en el teatro de Sor Juana, véase también Hernández Araico, 1992, 1998b y 2002.

La gran ironía se da al presenciar ese supuesto secreto Ariadna y su criada, «al paño». Una vez que se entran las parejas observadas y escuchadas, sale Ariadna comentando con su criada sobre «el amante de su hermana», «el galán de Fedra», dice, sin mencionar el nombre de Teseo. En ese momento ha salido «al paño» Baco y, oyendo a su amada Ariadna, cree que está enamorándose de Lidoro, el galán de Fedra. La rápida repetición del recurso «al paño», duplica y complica los secretos. Como remedio para sus celos y para fomentarle celos a Ariadna, Baco va a seguir el consejo de su criado de fingir enamorar a Fedra.

El tercer recurso «al paño» se da por parte de Lidoro que, al ver y escuchar los requiebros fingidos de Baco para la confusa Fedra, sin poder contenerse, sale con espada en mano contra el amigo traidor. Aparece el rey, alarmado y ofendido de ver a los príncipes batiéndose por Fedra. Esta admite en un aparte «Aquí es forzoso fingir» (v. 1229), e inventa un pretexto inocente de por qué han llegado los príncipes a las espadas. El incremento de secretos por medio de aislados apartes y fingimientos, así como el aumento de revelaciones equívocas promovidas por el triple recurso «al paño», conduce al final de la jornada a una notable serie de apartes asignados a todos los personajes en esta última escena —incluso el rey— para mantener su intersubjetividad secreta.

Así pues, en ambas comedias de Sor Juana, *Los empeños de una casa* y *Amor es más laberinto*, la fuerza dramática del secreto no se plantea, sino que se reconcentra ya desde la primera jornada por el intenso empleo de técnicas que normalmente —es decir, en el género establecido por Lope y perfeccionado por Calderón— lo generan de manera progresiva. Después del primer acto de intensificadas estrategias para el secreto, en las jornadas posteriores de ambas comedias, Sor Juana también va a visualizar el ocultamiento de la identidad por medio de un disfraz y / o máscaras, correlato objetivo del secreto previamente reconcentrado²⁸. Pero además en ambas comedias también se da en jornadas posteriores un espacio que la dramaturga mantiene secreto al público, un espacio esencial para el movimiento invisible o escondite de algunos personajes, el cual permanece invisible no solo a otros personajes, sino a todos los espectadores-lectores: el jardín en *Los empeños de una casa* y el laberinto

²⁸ Para la composición de la segunda jornada mayormente por Sor Juana en vez del anunciado Guevara, véase Schmidhuber, 2000, pp. 142-145; y Hernández Araico, 2005.

en *Amor es más laberinto*²⁹. He aquí el secreto manejado por Sor Juana al segundo nivel del discurso teatral que Ubersfeld identifica entre dramaturgo y público. Así pues, en sus dos comedias, la jerónima esgrime la estrategia del secreto hacia su público con el fin de mantenerlo en suspenso, como Lope recomienda, sobre la solución de los múltiples ocultamientos que su dramaturgia complica exponencialmente desde un principio, compartiéndolos del todo con su público, es decir, en comunicación abierta al primer nivel que Ubersfeld marca en el discurso teatral³⁰.

En estas dos comedias de Sor Juana, la insólita multiplicidad de apartes y de situaciones «al paño» desde el primer acto intensifican las confusiones que los soliloquios y la oscuridad han de aumentar. Ya en la primera jornada, pues, se reconcentra la intriga de secretos que, a sabiendas del público, en la segunda jornada resulta en mayor confusión de ocultamientos para los personajes. Revelados finalmente en el tercer acto, la resolución de la intriga resulta notablemente insatisfactoria para los protagonistas más engañadores, mientras que el público a su vez termina también irónicamente sorprendido por no haberle antes revelado la dramaturga espacios más algunos datos necesarios para el desenlace. Si bien Sor Juana traspasa las indicaciones de Lope de exponer el caso en la primera jornada y rompe expectativas multiplicando desde un principio los secretos a sabiendas del público, sagazmente cumple con la recomendación lopesca de mantener el suspenso de los espectadores-lectores, no revelándoles algún secreto hasta el final.

La comedia lopesca, desarrollada aún más en su intriga por Calderón, siguiendo las pautas de Todorov, se puede clasificar como género basado en la intersubjetividad de secretos. Pero en manos de Sor Juana, rompe el horizonte de expectativa precisamente por intensificarla desde la primera jornada, por multiplicar en el primer acto el recurso a didascalias que complican la fuerza dramática del secreto. Como espejo distorsionante de la vida, la comedia lopesca-calderoniana para Sor Juana comienza no en planteamiento, sino ya en nudo de reciprocidad de secretos. En sus dos comedias, el personaje que cree apenas compartir un secreto con otro, ignora que se encuentra ya envuelto en el ocultamiento del supuesto confidente o de algún observador escondido —revelado al

²⁹ Ver mi estudio en inglés «From House to Labyrinth: Space and Movement in Sor Juana's Secular Theatre», de próxima publicación.

³⁰ Ubersfeld, 1977, pp. 250-254.

público por «apartes» o presencia escénica parcial «al paño»— o, posteriormente, por presencia completa pero a solas con su monólogo (soneto). Es evidente que la Fénix de México, consciente de que el secreto constituye el meollo del enredo cómico de fórmula lopesca y refinamiento calderoniano, pretende rebasar sus modelos con complicaciones inmediatas. Pues enreda notablemente ya en la primera jornada de sus dos comedias los enmascaramientos típicamente más progresivos de la comedia lopesca-calderoniana, género por antonomasia de secretos.

BIBLIOGRAFÍA

- Aristóteles, *Poética*, edición trilingüe de Valentín García Yebra, Madrid, Gredos, 1992.
- Bajtín, Mijail, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*, trads. Julio Forcat y César Conroy, Madrid, Alianza, 1987.
- Bances Candamo, Francisco, *Theatro de los theatros de los passados y presentes siglos*, ed. Duncan W. Moir, London, Tamesis, 1970.
- Bergson, Henri, *Le rire. Essai sur la signification du comique* [1899], Paris, Presses Universitaires de France, 1969.
- Cruz, sor Juana Inés de la, *Los empeños de una casa / Pawns of a House*, ed. Susana Hernández Araico, trad. Michael McGaha, Tempe, AZ, Bilingual Press, 2007.
- Cruz, sor Juana Inés de la, *Los empeños de una casa; Amor es más laberinto*, ed. Celsa Carmen García Valdés, Madrid, Cátedra, 2010.
- García Valdés, Celsa Carmen, «Introducción» a *Los empeños de una casa; Amor es más laberinto*, ed. Celsa Carmen García Valdés, Madrid, Cátedra, 2010, pp. 11-105.
- Hart, Mary Louise, *The Art of Ancient Greek Theater*, Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 2010.
- Hernández Araico, Susana, *Ironía y tragedia en Calderón*, Potomac, Scripta humanistica, 1986.
- Hernández Araico, Susana, «Venus y Adonis en Calderón y Sor Juana: la primera ópera americana —¿en la Nueva España?», en *Relaciones literarias entre España y América en los siglos XVI y XVII. Colección Conmemorativa del Quinto Centenario del Encuentro de dos Mundos*, ed. Ysla Campbell, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1992, vol. 1, pp. 137-152.
- Hernández Araico, Susana, «El sarao en *El castillo de Lindabridis*: imagen visual y eslabón dramático», en *Texto e imagen en Calderón (XI Coloquio anglogermánico sobre Calderón, St. Andrews, Escocia, 17-20 de julio de 1996)*, ed. Manfred Tietz, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 1998a, pp. 123-131.
- Hernández Araico, Susana, «La poesía de Sor Juana y la teatralidad indígena musical: de conquista y catequesis a coreografía callejera y cortesana», en *Ésta, de nuestra América pupila. Estudios de poesía colonial*, ed. G. Sabat de Rivers, special issue of *Calíope*, 4, 1998b, pp. 324-336.
- Hernández Araico, Susana, «Mudanzas del sarao: Entre corte y calles, conventos y coliseo—vueltas entre páginas y escenarios», en *La creatividad femenina en el mundo barroco hispánico: María de Zayas-Isabel Rebeca Correa-Sor Juana Inés de la Cruz*, eds. Monika Boss, Barbara Potthast y André Stoll, Kassel, Edition Reichenberger, 1999, pp. 517-533.
- Hernández Araico, Susana, «Coros y coreografías en Sor Juana», en *De palabras, imágenes y símbolos: Homenaje a José Pascual Buxó*, eds. E. Ballón Aguirre and Oscar Rivera Rodas, México, UNAM, 2002, pp. 599-613.
- Hernández Araico, Susana, «*Amor es más laberinto*: producción palaciega, ¿zarzuela parchada?», en *Aproximaciones a Sor Juana*, ed. Sandra Lorenzano, México, Universidad del Claustro de Sor Juana-FCE, 2005, pp. 133-149.

SUSANA HERNÁNDEZ ARAICO

- Hernández Araico, Susana, «Introduction», en *Los empeños de una casa / Pawns of a House*, ed. S. Hernández Araico, Tempe, AZ, Bilingual Press, 2007, pp. XIV-XLIV.
- Hernández Araico, Susana, «El espacio escénico de *Los empeños de una casa* y algunos antecedentes calderonianos», en *El teatro en la Hispanoamérica colonial*, eds. Ignacio Arellano y José Antonio Rodríguez Garrido, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2008, pp. 183-200.
- Hernández Araico, Susana, «El teatro palaciego en la época de Sor Juana: simbiosis de espacios diversos», en *Fiesta y celebración. Discurso y espacio novohispanos*, ed. María Águeda Méndez, México, El Colegio de México, 2009, pp. 139-156.
- Hernández Araico, Susana, «Música en el teatro de Sor Juana: mimesis, ‘mudanzas’ y malabarismo escénico», *Iberoromania*, 75-76, 2012, pp. 205-219.
- Hernández Araico, Susana, «Música y mitología en Calderón y Sor Juana: antecedentes, estrategias y propósito —materia de diálogo intertextual», en [Actas selectas del congreso extraordinario de la AITENSO, Universidad Federal do Espírito Santo \(Vitória, Brasil: 3-5 de octubre, 2012\)](#), eds. Miguel Zugasti, Ester Abreu Vieira de Oliveira y Maria Mirtis Caser, Vitória, PPGL/AITENSO, 2014, pp. 9-36.
- Hernández Araico, Susana, «Máscaras para el manejo del espacio escénico en las comedias de Sor Juana», en *Phoenix*, vol. II, coord. Sara Poot Herrera, número monográfico de *UNIdiversidad: revista de Pensamiento y Cultura de la BUAP*, 19, 2015, pp. 64-68.
- Hernández Araico, Susana, «Sor Juana’s *Los empeños de una casa*», *Ashgate Research Companion to Sor Juana Inés de la Cruz*, eds. Emilie Bergmann and Stacey Schlau, Burlington, VT, Ashgate Press, en prensa a.
- Hernández Araico, Susana, «El teatro híbrido-experimental de Sor Juana: *Los empeños de una casa* y *Amor es más laberinto*», comunicación en *Ingenio y feminidad: nuevos enfoques en la estética de Sor Juana Inés de la Cruz. Congreso Internacional, 21 y 22 de mayo, 2015, Freie Universität Berlin*, ed. Barbara Ventarola, en prensa b.
- Hernández Araico, Susana, «From House to Labyrinth: Space and Movement in Sor Juana’s Secular Theatre», de próxima publicación.
- José Prades, Juana de, «Estudio preliminar», en Lope de Vega, *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, Madrid, CSIC, 1971, pp. 1-242.
- Paz, Octavio, *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*, México, D.F., Fondo de Cultura Económica, 1985.
- Ruano de la Haza, José María, «Dates of Composition and Performances», en Pedro Calderón de la Barca, *Cada uno para sí*, ed. J. M. Ruano de la Haza, Kassel, Reichenberger, 1982, pp. 95-102.
- Salceda, Alberto G., «Introducción», en *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz IV: comedias, sainetes y prosa* [1957], México, Fondo de Cultura Económica, 1976, pp. VII-XLVIII.
- Schmidhuber, Guillermo, *The Three Secular Plays of Sor Juana Inés de la Cruz: a Critical Study*, trans. Shelby Thacker, Lexington, The University Press of Kentucky, 2000.
- Todorov, Tzvetan, «L’origine des genres», en *Les genres du discours*, Paris, Seuil, 1978, pp. 44-60.
- Ubersfeld, Anne, «Le discours théâtral», en *Lire le théâtre*, Paris, Éditions Sociales, 1977, pp. 247-298.
- Vega, Lope de, *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, ed. Juana de José Prades, Madrid, CSIC, 1971.
- Zugasti, Miguel, «Deslinde de un género dramático mayor: comedia palatina cómica y comedia palatina seria en el Siglo de Oro», en *La comedia palatina del Siglo de Oro*, dir. M. Zugasti, ed. Mar Zubieta, número monográfico de *Cuadernos de Teatro Clásico*, 31, 2015, pp. 65-102.