

59



# UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

RECURSOS PARA LOGRAR EL ENREDO EN LAS DOS COMEDIAS DE SOR JUANA INES DE LA CRUZ



## TESIS

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE:

**LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURAS HISPANICAS**

PRESENTA

**SEBASTIAN SANTANA JIMENEZ**

ASESORA: DRA. MARIA DOLORES BRAVO ARRIAGA



MEXICO, D. F.



2001



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## Agradecimientos.

A la Lic. Lourdes Santiago y a Probetel quienes me ayudaron y me otorgaron una beca con la que pude sufragar los gastos que ésta requería.

A todas las personas que me acompañaron y me animaron a seguir.

A todos ellos mi más sincero agradecimiento.

Marzo 2001.

*A mis padres  
quienes me han educado y alentado siempre.*

*A mis hermanos Juan Carlos y Felipe Alberto*

*A mi amiga y maestra,  
la Dra. María Dolores Bravo A.,  
quien me ha brindado su afecto y apoyo  
incondicional en todo momento.  
Sus observaciones y correcciones  
fueron muy importantes  
para que esta tesis llegara a buen fin.*

## Índice.

	Pag.
Introducción	1-2
<b>Capítulo primero.</b> La comedia española en el siglo XVII y el teatro en la Nueva España.	3-25
<b>Capítulo segundo.</b> La comedia de capa y espada.	26-48
<b>Capítulo tercero.</b> Los recursos del enredo en las comedias de capa y espada.	49-69
<b>Capítulo cuarto.</b> El enredo en las comedias de sor Juana Inés de la Cruz.	70-94
Conclusiones.	95-97
Bibliografía.	98-103

## Introducción.

Cuando leí por primera vez Los empeños de una casa de Sor Juana me llamó poderosamente la atención que los elementos que la autora utilizaba residían en un excelente manejo de las palabras y que su construcción dramática era muy ingeniosa y al mismo tiempo compleja. Me percaté de que la comedia se sostenía maravillosamente por sí misma, y que inclusive cualquier otra añadidura resultaría en perjuicio del drama. En ese momento me conformé con pensar que la ilustre poetisa había creado un argumento, una intriga y un final que demostraban su gran genio y que, por lo menos para mí, resultaban muy originales.

Después me enteré que Sor Juana no había respondido sino a una convención dramática de la época y que podríamos encontrar sus fuentes poéticas principalmente en Pedro Calderón de la Barca. Pensé entonces que un estudio de Los empeños y de su otra comedia Amor es más laberinto podrían demostrar que la autora había sido original y había hecho innovaciones en sus comedias de capa y espada. Tal labor no era fácil debido al gran número de obras que se habían compuesto durante los siglos XVI y XVII, e inclusive desde antes; así que me dispuse a analizar correlativamente las comedias para entender este fenómeno creativo.

La construcción del enredo es la columna vertebral de este tipo de comedias, así que el objetivo de esta investigación es averiguar cómo se forma, desde dónde se crea este entramado que va a provocar situaciones tan ingeniosas y sorprendentes para los lectores y espectadores. Sabemos

que varios de los recursos los encontramos en obras de dramaturgos célebres. Las preguntas son ¿qué recursos utilizar y en qué momento?, ¿cómo conectar las acciones de los personajes y los enredos de modo que no quede nada suelto y que la comedia sea como un círculo que se cierra perfectamente? Las respuestas no son fáciles. Los recursos se pueden identificar, pero el arte para saber introducirlos y conectarlos sólo es mérito de los escritores.

Para esta tesis me pareció importante hablar del panorama de la comedia en España hacer un análisis de las comedias de capa y espada para identificar los elementos que la conforman, hablar de los recursos utilizados para crear el enredo y así tener una idea de su cantidad e importancia y, finalmente, referirme a las comedias y a los recursos empleados por Sor Juana. Con este estudio no pretendo dilucidar la fórmula que los dramaturgos españoles del Siglo de Oro y la propia monja jerónima utilizaron para componer sus comedias de capa y espada, sino simplemente analizar y describir la construcción del enredo y su importancia dentro de las comedias

Durante esta época el enredo era un elemento indispensable de las comedias. Las situaciones cómicas eran el resultado del hábil acomodamiento de las piezas necesarias para crearlas. El enredo estaba íntimamente unido a otro componente esencial: el amor.

El enredo en las comedias es sin duda uno de los más destacados méritos y tópicos de la cultura universal. Sor Juana como difusora de los preceptos poéticos de su tiempo nos muestra que el arte debe estar basado en valores estéticos, más que éticos, y la poetisa los supo utilizar notablemente.

## CAPÍTULO PRIMERO

### La comedia española en el siglo XVII y el teatro en la Nueva España

En este capítulo comenzaremos por explicar algunos rasgos importantes de la comedia española durante el siglo XVII y su influencia en la Nueva España.

En principio resaltaremos la importancia del teatro en la península como manifestación civil y religiosa:

El teatro español de los Siglos de Oro fue una de las ramas más vitales y gloriosas del teatro europeo de los siglos XVI y XVII. Reflejó los gustos, ideales y preocupaciones de una nación que alcanzó en poco tiempo una situación de inmenso poderío y riqueza como poseedora de un vasto imperio en América, los Países Bajos e Italia, y que gozó durante una serie de años de la preponderancia política de Europa.<sup>1</sup>

Es importante destacar que todo este esplendor del que gozó el teatro español no fue en modo alguno obra de la casualidad sino, por el contrario, de un vital proceso de formación, en el cual influyó el gran apogeo político y económico de esta nación:

Las primeras obras teatrales que podemos considerar incluidas en el Siglo de Oro se escribieron en Castilla hacia el año 1492, año en que Colón descubrió América y Fernando e Isabel reconquistaron el reino de Granada a los musulmanes, completando así la unificación de la España cristiana. Durante los reinados de Carlos V ( titular del Sacro Imperio Germánico desde 1519 hasta 1558 ) que rigió España y su imperio como Carlos I desde 1516 hasta 1556, y de su hijo Felipe II, que murió en 1598, los dramaturgos que escribían en España fueron adquiriendo gradualmente nuevas técnicas y ensanchando el ámbito de la temática de sus obras.<sup>2</sup>

Paradójicamente el teatro hispano alcanzó su nivel más alto cuando España había perdido gran parte de su hegemonía política e iba en claro declive.

<sup>1</sup> Wilson. Historia de la literatura española. Siglo de Oro. Teatro. ( 1492- 1700 ). p.15.

<sup>2</sup> Loc.cit.



El drama peninsular de los Siglos de Oro se divide en dos grandes apartados: el teatro religioso, compuesto básicamente de autos sacramentales; y el teatro profano constituido por las comedias. Para darnos cuenta de la importancia de estas últimas basta con decir que se escribieron aproximadamente unas diez mil. Así pues, trataremos de exponer la situación de la comedia española en el siglo XVII.

### **A) Generalidades.**

En primer lugar el término "comedia" no era entendido en aquella época como lo comprendemos ahora: "En el siglo XVII comedia equivalía a drama. Con ello la palabra resultaba ambigua, significando a la vez teatro (el todo) y comedia (parte). Por un lado estaba el uso popular (comedia = drama), y por otro, el académico (comedia = drama risible). Era "como dice Cristobal Suárez de Figueroa 'un gentil quebradero de cabeza'."<sup>3</sup> En referencia a lo anterior dicen Federico Sánchez Escribano y Alberto Porqueras Mayo:

Al adentrarse en el siglo XVII -y aún antes- hay que tener en cuenta las tres fundamentales acepciones de la palabra comedia: 1) lo opuesto a tragedia, en sentido aristotélico; 2) comedia como sinónimo de teatro en general; 3) comedia en el sentido de teatro nacional español, es decir, comedia española (...) Muchas veces los tres conceptos aparecen ambiguamente, en un mismo tratadista, sin que éste se tome la molestia de señalar las diferentes connotaciones.<sup>4</sup>

Encontramos que muchas obras teatrales no eran comedias aunque fuesen llamadas. Había dramas, como en el caso de Lope de Vega, que eran denominadas con esta palabra tan sólo por el hecho de presentar algún

<sup>3</sup> Wardropper. La comedia española de los Siglos de Oro. p.189.

<sup>4</sup> Sánchez Escribano y Porqueras Mayo. Preceptiva dramática española. Del Renacimiento y el Barroco. p. 25.

gracioso, aunque el asunto fuera de muy diversa índole.<sup>5</sup>

El problema de definir la comedia viene desde muy atrás. Aristóteles ya había intentado una definición en su Poética:

La comedia es reproducción imitativa de hombres viles o malos, y no de los que lo son en cualquier especie de maldad, sino en la maldad fea, que es, dentro de la maldad, la parte correspondiente a lo ridículo. Y es lo ridículo una cierta falla o fealdad sin dolor y sin gran perjuicio; sirva de inmediato ejemplo una máscara de rostro feo, y retorcido que sin dolor del que la lleva resulta ridículo.<sup>6</sup>

Otra definición clásica es: "la definición de Tulio, es decir, de Cicerón (en realidad se la atribuyó Donato -otro famoso comentarista- a Cicerón)."<sup>7</sup> la cual versa: "la comedia es una imitación de la vida, un espejo de las costumbres, una imagen de la verdad."<sup>8</sup> El Diccionario de autoridades dice lo siguiente:

Obra hecha para el theatro, donde se representaban antiguamente las acciones del Pueblo, y los sucessos de la vida comun; pero oy según el estilo universal, se toma este nombre de Comedia por toda suerte de Poema dramático que se hace para representarse en el theatro, Sea Comedia, Tragedia, Tragicomedia o Pastoral. El primero que puso en España las Comedias en Methodo, fue Lope de Vega. Es voz Griega. Lat. Comedia.(...). La Comedia es, según los Griegos, una comprehension del estado civil y privado, sin peligro de la vida, espejo de las costumbres, imagen de la verdad.(...) La Tragedia y la Comedia tuvieron origen del Culto Divino, el qual hacían los antiguos cumpliendo sus votos, hechos por el fruto de la tierra. (s.v.)

Desde el siglo XV encontramos intentos de delimitar la comedia. Juan de Mena habla de tres estilos, y en el tercero afirma: "(...) es la comedia, la cual trata de cosas bajas y pequeñas y por bajo y por homilde estilo, y comienza en tristes principios y fenece en alegres fines del cual usó Terencio"<sup>9</sup>. El

<sup>5</sup> Ibid. p.190

<sup>6</sup> Aristóteles. Poética en Obras completas, p.7.

<sup>7</sup> Sánchez Escribano, op. cit. p.21.

<sup>8</sup> Wardropper, op. cit. p.190.

<sup>9</sup> Juan de Mena apud Sánchez Escribano, op. cit. p. 21.

Marqués de Santillana en su Comedieta de Ponza dice: "Comedia es dicha aquella cuyos comienzos son trabajosos, e después el medio e fin de sus días alegre, gozoso y bien aventurado"<sup>10</sup>. En el siglo XVI tendremos también importantes preceptistas que harán sus propias reflexiones sobre la comedia, Torres Naharro dice a este respecto: "Comedia no es otra cosa sino un artificio ingenioso de notables y finalmente alegres acontecimientos por personas disputado."<sup>11</sup> López Pinciano, uno de los principales teóricos de finales del siglo XVI, considera que: "Comedia es imitación activa hecha para limpiar el ánimo de las pasiones por medio del deleite y la risa."<sup>12</sup> Ya a principios del siglo XVII, se publica una de las poéticas más importantes, Cisne de Apolo de Carvallo, el cual ofrece una definición que, como apunta Sánchez Escribano, es un "abierto elogio para la comedia española"<sup>13</sup>:

Si comprehendier quisiésemos todo lo que a la comedia pertenece a su traza y orden mucho habría que decir, y sería nunca acabar el querer decir los *subtiles* artificios y *admirables* trazas de las comedias que *en nuestra lengua se usan*, especialmente las que en *nuestro tiempo* hacen con tan divina traza, enriqueciéndolas de *todos los géneros de flores que en la poesía se pueden imaginar*.<sup>14</sup>

Este autor es también famoso por haber propuesto, "inspirado, probablemente, en la práctica del teatro de Lope,"<sup>15</sup> que las comedias se redujeran a tres jornadas.

Durante el siglo XVII, tenemos a dos importantes teóricos: Juan de la Cueva y Lope de Vega. Juan de la Cueva expone su propia idea sobre la

<sup>10</sup> Marqués de Santillana apud Sánchez Escribano, op. cit. p.22.

<sup>11</sup> Torres Naharro apud Sánchez Escribano, op. cit. p.23.

<sup>12</sup> López Pinciano apud Sánchez Escribano, op. cit. p.23.

<sup>13</sup> Sánchez Escribano, op. cit. p. 25.

<sup>14</sup> Carvallo apud Sánchez Escribano, op. cit. p. 25.

<sup>15</sup> Nota de Sánchez Escribano, op. cit. p.24.

comedia: "Porque debes tener conocimiento / que es la comedia un poema activo, / risueño, y hecho para dar contento (...) Considera las varias opiniones, / los tiempos, las costumbres, que nos hacen / mudar y variar opiniones."<sup>16</sup> Por su parte, Lope de Vega, en su El Arte nuevo de hacer comedias, aparecido en 1609, dará nueva vitalidad al drama peninsular, dice Sánchez Escribano: "es tan trascendental que bastará decir que acaso no hubiese surgido toda la brillante floración teórica posterior (o hubiese surgido raquílica y nebulosa) sin este tratado fundamental, lleno de adivinaciones y, sobre todo, lleno de 'tirar la piedra y esconder la mano'.<sup>17</sup> En este sentido, podríamos decir que Lope de Vega fusiona todas las definiciones conocidas de comedia, pero, sobre todo, añade una muy importante, la de "no definirla", como apunta Sánchez Escribano.<sup>18</sup> Asimismo, en su tragedia El castigo sin venganza escribe: "qué es la comedia un espejo / en que el necio, el sabio, el viejo, / el mozo, el fuerte, el gallardo / el rey, el gobernador, / la doncella, la casada / siendo al ejemplo escuchada / de la vida y el honor / retrata nuestras costumbres / o livianas o severas / mezclando burlas y veras / donaires y pesadumbres."<sup>19</sup> El Arte nuevo de hacer comedias, una de las muchas preceptivas dramáticas que se escribieron en España, proponía una estructura para el teatro de la península; planteaba que toda obra dramática debía tener tres actos, un variado sistema polimétrico y, sobre todo, contar con, por lo menos, un personaje gracioso de gran realce.<sup>20</sup>

<sup>16</sup> Juan de la Cueva *apud* Sánchez Escribano, *op. cit.* pp. 27-28.

<sup>17</sup> Sánchez Escribano, *op. cit.* pp. 28-29.

<sup>18</sup> *Ibid.* p. 29.

<sup>19</sup> Wardropper, *op. cit.* p.190.

<sup>20</sup> Wilson, *op. cit.* p. 78.

Debemos mencionar también la definición de José Alcázar, expuesta hacia 1690, la cual planteaba varios puntos interesantes:

La comedia es espejo de la vida humana; muestra las conveniencias de la juventud y de la vejez, enseña salada graciosidad, palabras cultas, lenguaje puro, a mezclar las cosas burlescas con las graves, y las de chanza con las serias (...) Es la comedia una viva historia (real o moral) que representa los grandes hechos de los varones ilustres para que, viendo con los ojos y oyendo con los oídos las cosas que otros obraron gloriosamente, nos encendamos con su ejemplo a seguir y ejercitar sus virtudes y a imitar sus gloriosas hazañas.<sup>21</sup>

Así pues, podemos observar que la definición de comedia tomó diversos matices y se fue enriqueciendo a lo largo de los siglos. Juan de Mena resalta su tono humilde y poco elevado en relación con la tragedia, López Pinciano la coloca al mismo nivel; pero lo que resalta en todos es su carácter jovial y tono alegre

### **B) Clasificación de las comedias.**

Ahora bien, se han propuesto varias categorías para clasificar a las comedias; el problema con éstas es que dan lugar a una clasificación asistemática del teatro del Siglo de Oro:

Algunas de ellas - tales las "comedias mitológicas", "comedias de historia", "comedias de santos"- se basan en los temas de las obras. Otras - "comedias de costumbres", "de enredo", "de figurón" - se basan en su modo dramático. Por regla general las obras serias aparecen clasificadas por temas, en tanto que las comedias lo están por modos (...) Ni las propias subdivisiones de la comedia son satisfactorias, obras basadas en costumbres madrileñas, por ejemplo, a menudo están construidas como una serie de enredos.<sup>22</sup>

Otros críticos, como Charles Aubrun, también coinciden en la dificultad de dar una clasificación universal de la comedia:

<sup>21</sup> Alcázar *apud* Sánchez Escribano, *op. cit.* p.36.

<sup>22</sup> Wardropper, *op. cit.* p.193.

La comedia es un todo y sus reglas son valederas para todas las especies. Los intentos de clasificación datan de los siglos XIX y XX. Algunas clasificaciones se fundamentan en la naturaleza del asunto, otras en la naturaleza del tema o en la cronología de los hechos que se cuentan. No existe diferencia de estructura entre una comedia bíblica con sus protagonistas y una comedia caballeresca; entre una comedia de honor y de celos y una comedia doctrinal basada en una leyenda; entre un drama histórico y una tragedia mitológica; entre una comedia pastoril y una hagiográfica.<sup>23</sup>

Wardropper indica que la comedia en España se divide principalmente en tres formas: entremeses, comedias de fantasía y comedias de capa y espada; mientras que el demás teatro profano se conforma por dramas de honor, y obras de ambiente rústico.<sup>24</sup>

Aubrun, por su parte, hace una clasificación distinta y más amplia. Llama "comedia de teatro" a la que se distingue por dar mayor relieve a los elementos externos; es decir, tramoya, vestuarios, escenografía, iluminación, etc; y cita como ejemplo a El burlador de Sevilla de Tirso de Molina. La "comedia de figurón" coloca en escena a un personaje que es la burla de todos los demás, ejemplificada por Entre bobos anda el juego de Rojas Zorrilla; La "comedia de magia" utiliza juegos de destreza y prestidigitación y tenemos un buen ejemplo en La cueva de Salamanca de Juan Ruiz de Alarcón; La "comedia de repente" no tiene papel escrito y es una confrontación de personajes a quienes se coloca en situaciones corrientes; como exponente tenemos a Vélez de Guevara que participó en la creación de tales divertimentos para el rey Felipe IV. Las "tragicomedias" se caracterizan por alguna "desgracia providencial" que deriva ya sea en el castigo del

<sup>23</sup> Aubrun. La comedia española (1600-1680). p.27.

<sup>24</sup> Cfr. Wardropper, op.cit. p.233. En cuanto a las comedias de ambiente rústico, este crítico alude sólo a Lope, pero sabemos que los demás dramaturgos también las escribían.

malvado (El castigo sin venganza de Lope), la felicidad de los amantes (Peribáñez) o a la salvación de los que se arrepienten (La devoción de la cruz de Calderón). Las comedias de capa y espada o enredo son aquellas en las que la intriga es: "particularmente embrollada," con muchos equívocos provocados por la noche o el juego de varios elementos (disfraces, la capa o el velo levantado sobre el rostro, etc.) y también se caracterizan por tener duelos mano a mano durante la noche o en algún sitio alejado; algunos ejemplos de ellas son: La villana de Vallecas o Don Gil de las calzas verdes de Tirso de Molina, La dama duende de Calderón, etc, (en el siguiente capítulo hablaremos más extensamente de este tipo de comedias). Aubrun menciona un mayor número de clasificaciones, pero las anteriormente catalogadas son las más relevantes<sup>25</sup> Lo que es importante dejar en claro es que la clasificación de la comedia en los Siglos de Oro depende en mucho de los criterios de estudio y por ello varían de un autor a otro.

### C) Temas.<sup>26</sup>

Aubrun reconoce cuatro principales temas. El primero es la fe, y pertenece a las comedia hagiográfica o doctrinal, su móvil es la inquietud espiritual que conduce al personaje a la conversión, esto lo podemos observar en El condenado por desconfiado, El burlador de Sevilla de Tirso, y La devoción de la cruz de Calderón. El segundo tema, propio de la comedia histórica, es el orden social y la grandeza del reino; sus móviles son el ardor

<sup>25</sup> Cfr. Aubrun de éstas y otras clasificaciones en op.cit. pp. 25-26.

<sup>26</sup> Entendemos por tema el conjunto de asuntos y móviles (Aubrun, op.cit. p.224) y por móvil aquella construcción cuyos elementos se hallan unidos por una idea o un tema en común. Beristáin, Helena. Diccionario de retórica y poética. (s.v)

belicoso y la fidelidad al rey, como ejemplo tenemos La niña de Gómez Arias de Calderón y La estrella de Sevilla de Lope. El tercer tema es el amor y es característico de las comedias de capa y espada, en este caso, los móviles son los celos y el gusto por la aventura amorosa, como obras representativas podemos citar Casa con dos puertas, mala es de guardar, La dama duende de Calderón de la Barca y Don Gil de las calzas verdes de Tirso. El cuarto y último tema es el honor y sus móviles, la preocupación por la fama, la honra, así como la obligación que un personaje tiene para con otro por un favor recibido; como ejemplo tenemos Amar sin saber a quién, este asunto es propio de las comedias heroicas. Hay que añadir que esta división de los temas en la comedia española toma en cuenta que en un tipo de comedia determinado pueden presentarse varios temas, por ejemplo la comedia de capa y espada cuyo tema principal es el amor está muy relacionada con el tema del honor.

#### **D) Estructura.**

En nuestro días, numerosos críticos muy importantes -tanto en España como fuera de ella- han revalorizado el drama peninsular. Alexander Parker es uno de ellos, en un interesante estudio intenta "aproximarse", como lo manifiesta en el título de su análisis, al drama hispano, y perspicazmente concluye que está gobernado por cinco principios en su estructura:

I) la primacía de la acción sobre el desarrollo de los personajes; II) la primacía del tema sobre la acción con la consecuente inaplicabilidad de la verosimilitud realista; III) la unidad dramática en el tema y no en la acción; IV) la subordinación del tema a un principio moral a través del principio de la justicia poética que no está ejemplificado solamente por la



muerte del malhechor, y V) la elucidación del propósito moral por medio de la causalidad dramática.<sup>27</sup>

Aquí hablaremos concretamente de la división de la representación palaciega, porque las obras de sor Juana, que analizaremos más adelante, fueron concebidas como tal.

Al inicio, antes de la primera jornada, se ponía en escena una loa que generalmente era una representación alegórica escrita en verso, en la cual el autor declaraba sus intenciones y revelaba el asunto de la obra; tenía como objetivo presentar a la compañía y por lo general el autor la dedicaba a un mecenas o protector que patrocinaba la representación, ya fuera el rey, el virrey o un público selecto. Dice Aubrun:

En su Viaje entretenido (Madrid, 1603), Agustín de Rojas cuenta que la compañía tenía a su disposición una loa dedicada a cada una de las ciudades en que actuaba. La misma loa precedía a cualquier obra dramática. Esta captatio benevolentiae no siempre era suficiente, entonces la loa daba la clave de la obra y así preparaba el ánimo del espectador para que entendiese mejor. Otras veces trazaba además un paralelo entre la ficción representada y la realidad histórica vivida por el auditorio. La repetición de una obra obligaba frecuentemente al autor o al director de la compañía a componer una loa nueva.<sup>28</sup>

Después seguía la comedia, que se dividía en tres jornadas de aproximadamente mil versos cada una; es importante decir que todas las comedias estaban escritas en verso durante los siglos XVI y XVII ya que esta forma le era mucho más cercana al gran público; les resultaba más fácil de retener y se divertían con el juego de las rimas. Ya Lope de Vega escribía:

Acomode los versos con prudencia

<sup>27</sup> Parker. "Aproximación al drama español del Siglo de Oro". Calderón y la crítica: Historia y antología. Tomo I. p. 357.

<sup>28</sup> Aubrun, op.cit. p. 20 (nota).

a los sujetos de que va tratando.  
 Las décimas son buenas para quejas;  
 el soneto está bien en los que aguardan;  
 las relaciones piden los romances,  
 aunque en octavas lucen por extremo.  
 Son los tercetos para cosas graves,  
 y para las de amor, las redondillas.<sup>29</sup>

La división en tres jornadas en las cuales se desarrollará toda la acción dramática:

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 promete.<sup>30</sup>

Entre la primera y la segunda jornadas se introducía un entremés que es un breve acto para la recreación del público; y entre la segunda y la tercera jornadas venía un baile u otro entremés para recreo de los espectadores. Para el final, una mojiganga o un sarao en el cual los actores se desenmascaraban ante su público y acompañaban al feliz desenlace de la representación.<sup>31</sup>

#### **D) Teatro y sociedad.**

El papel que jugaba el teatro, y en especial la comedia, durante el siglo XVII en España era muy importante; afirma Aubrun:

En aquella época el dramaturgo formaba un solo cuerpo y una sola alma con su público. Si su obra se nutre de su propia experiencia personal es sin saberlo él. Es inútil, pues, buscar en su producción el cuño de su

<sup>29</sup> Lope de Vega en Checa, Barroco esencial, pp. 49-50.

<sup>30</sup> Lope de Vega en Checa, op.cit. p. 49.

<sup>31</sup> Cfr. Aubrun, op.cit., pp.19-21. Es importante remarcar que esta división sólo pertenece al drama palaciego.

temperamento, o siquiera una originalidad de pensamiento. Como intérprete de las ideas, de los sentimientos y de la sensibilidad del público y, por consiguiente, de la nación española, lo que quiere es únicamente ser es la conciencia más elevada posible de esta sociedad.<sup>32</sup>

El dramaturgo jugaba un papel muy importante dentro de la comunidad. Su labor consistía en proporcionar la debida diversión; además, incluía en sus obras elementos de la vida cotidiana que correspondían a todos los espectadores de la época:

Ahora bien, esta literatura dramática, portadora de normas, de juicios y de reglas de conducta, respondía a la esperanza, a la aspiración, a una necesidad de las masas a las que se dirigía. Satisfacía su voluntad de orden y de disciplina moral, su deseo de dejar sentados los principios en que se basaba su vida colectiva (...) Para hacerse entender mejor, el dramaturgo recurre a rasgos de "verosimilitud", sacados de la realidad vivida por los espectadores, y los convierte en camino trillado que va de la experiencia cotidiana de los espectadores a su propia ficción dramática. En pequeña medida y solamente por mínimos detalles, es el teatro una imagen de la vida.<sup>33</sup>

El público se identificaba con alguna situación específica representada en las tablas; aunque improbable en la realidad, la gente pensaba que lo que veía en las tablas podía ocurrirles a ellos o a algún conocido.<sup>34</sup> Las "bellas mentiras" de los poetas contenían una verdad que el público percibía; dice Wardropper al referirse a la "comedia antigua" de Quevedo: "Lo que hace posible el teatro y el engaño es la credulidad de todos los espectadores. Esta obra de Quevedo pone de manifiesto que la línea que hay entre arte y engaño es muy tenue. La conciencia de este hecho es piedra fundamental de buena parte de la comedia española."<sup>35</sup> El teatro por sí mismo es ficción que

<sup>32</sup> Cfr Aubrun, op.cit. p.12

<sup>33</sup> Cfr.Aubrun, op.cit. p.11

<sup>34</sup> Cfr Wardropper, op.cit p.195

<sup>35</sup> Wardropper, op.cit.p.203.

se acerca a la realidad: "El único medio justo de presentación de la realidad - dice Ruíz Ramón- es aquel que, sin caer en el exceso del idealismo ni del naturalismo, sabe ver su belleza sugiriendo su fealdad."<sup>36</sup> Si bien es cierto que el espectador pensaba que lo que ocurría en escena podía ser real, no era esa la intención del dramaturgo, él escribía sus obras en verso, en parte, para alejarlas lo más posible de la realidad y del habla cotidiana y los entremeses y loas tenían también esta función de despertar la conciencia en el auditorio de que lo que miraban era sólo una ficción creada para divertirlos.<sup>37</sup>

Los espectáculos que se representaban debían atraer a la gente, llenar los teatros y corrales; tal tarea no era nada fácil y entonces fue cuando surgieron los más reconocidos talentos dramáticos de la época: Lope de Vega, Pedro Calderón de la Barca, Tirso de Molina, Agustín Moreto, Francisco de Rojas Zorrilla, Guillén de Castro, Antonio Mira de Amescua. etc: "La mayor parte de los autores españoles escribían para un público que abarcaba toda la escala social. Desde mediados del siglo XVI, las compañías de cómicos ambulantes iban de ciudad en ciudad y de pueblo en pueblo actuando allí donde se encontraban los espectadores."<sup>38</sup>

La comedia española nació con algunas diferencias de lo que llamamos "teatro clásico"; es decir, no respetaba las unidades aristotélicas, redujo a sólo tres el número de actos o jornadas y su sistema polimétrico era muy rico. El gran mérito de España fue: "producir en este periodo muchas obras de

<sup>36</sup> Ruíz Ramón, Historia del teatro español. Tomo I. p. 252.

<sup>37</sup> Cfr. Wardropper, op.cit. p.203.

<sup>38</sup> Wilson, op.cit. p.16.

carácter religioso y profano que tenían gran altura intelectual, belleza poética y que eran profundamente emotivas, siendo hasta hoy una importante fuente de inspiración para los dramaturgos de otros países.<sup>39</sup>

Los corrales eran espacios en los que se llevaban a cabo las representaciones dramáticas para los nobles y el pueblo. A lo largo del siglo XVI existieron varios corrales patrocinados por cofradías que buscaban por algún medio obtener recursos para sus obras de caridad. Como ejemplo de lo anterior tenemos a la cofradía de la Pasión y Sangre de Cristo que tenía por finalidad socorrer a los necesitados y sufragar un hospital. En 1574, se fundó la cofradía de la Soledad de Nuestra Señora que también organizaba representaciones teatrales para cubrir sus gastos; en el último tercio del siglo XVI existían varios corrales en Madrid; en 1579 se fundó el Corral de la Cruz y en 1582 el Corral de los Príncipes, los cuales desplazaron a otros locales, y se convirtieron en los principales teatros públicos de la ciudad durante el siglo XVII y parte del XVIII<sup>40</sup>

Los corrales generalmente eran patios rectangulares con un tablado en uno de sus extremos, el cual estaba cubierto, mientras que el resto estaba al aire libre. A los lados y al fondo había varias hileras de asientos también cubiertos, y debajo de éstas se encontraban los llamados "aposentos" que podían rentarse por año a las personas de mejor posición social.<sup>41</sup> La mayoría de los asistentes permanecían de pie durante la función; los varones, llamados mosqueteros, siempre estaban dispuestos a mostrar su

---

<sup>39</sup> Cfr. Wilson, *op.cit.* p.17.

<sup>40</sup> Cfr. Wilson, *op.cit.* pp.66-67.

<sup>41</sup> Cfr. Wilson, *op.cit.* p.67.

desaprobación por si la representación no era de su agrado; en tanto que las mujeres de posición modesta, eran destinadas a las plantas superiores llamadas "cazuelas"; durante las representaciones, las mujeres estaban totalmente separadas de los hombres.<sup>42</sup> La entrada se localizaba en la planta baja de la pared trasera del patio y consistía en tres puertas: una para hombres, otra para mujeres, y otra llamada "cantina", "frutería" o "alojería". Para poder acceder al recinto se pagaba un precio ya establecido, y una vez dentro, se volvía a pagar de acuerdo con las posibilidades del auditorio.<sup>43</sup>

El escenario tenía que adaptarse a la representación; consistía de un proscenio voladizo, la parte central del tablado, el foro, los balcones y las ventanas de la pared trasera. Los camerinos estaban a los lados del foro desde donde los actores salían a escena, apartando una cortina o abriendo una puerta. En la parte más alta podía ubicarse el "cielo" del cual descendían los ángeles; el fuego y el humo del "infierno" salían de las escotillas del tablado.<sup>44</sup>

Los vestidos de los actores y actrices eran muy ricos y de colores variados y vistosos, y, seguramente, gastaban parte de su salario en comprarlos. Fuera cual fuese la obra representada los vestidos seguían la moda del siglo XVII que consistía, para los hombres, en jubón, calzones, capa y espada, y, para las mujeres, en ricos y adornados vestidos.<sup>45</sup> Dice Wilson: "De cualquier modo, (...) lo evidente es que estas representaciones

---

<sup>42</sup> Cfr. Wilson, op.cit. p.68.

<sup>43</sup> Cfr. Wilson, op.cit. p.68.

<sup>44</sup> Cfr. Wilson, op.cit. p.68.

<sup>45</sup> Cfr. Wilson, op.cit. p.69.

ofrecían un espectáculo intenso, ameno y notablemente variado.”<sup>46</sup>

Las compañías comenzaban temporada después de Pascua y duraba hasta el comienzo de la siguiente Cuaresma. Los directores o empresarios, también conocidos como “autores de comedias”: “se dedicaban a conseguir las representaciones ya fuera directamente con los dramaturgos (llamados “poetas” o “ingenios”) o bien recurrían a textos ya existentes.”<sup>47</sup>

Es importante mencionar que en España a diferencia de otros países no había una sola compañía patrocinada por el rey. Las representaciones cortesanas se llevaban a cabo en el Palacio del Buen Retiro, inaugurado en la década de 1630; las autoridades palaciegas pedían a cualquier compañía que presentara una obra en el teatro para el rey y sus allegados. A finales del siglo XVII, la demanda de comedias en el palacio era tanta que las dos compañías principales de Madrid tenían que dejar los corrales por largos periodos, ocasionando grandes pérdidas a los patrocinadores y disgustos a la gente.<sup>48</sup>

El principal objetivo del teatro era “deleitar aprovechando”; la función didáctica del drama consistía en que las normas morales de la sociedad se vieran reflejadas en las tablas para reafirmarlas y que el auditorio se complaciera en mirarse a sí mismo en escena. El principio más importante era el moral, y lo demás (tema, acción, personajes, etc) se subordinaba a él.<sup>49</sup> Los dramaturgos de esta época se dedicaron a traducir todos estos sentimientos y valores en sus obras para lograr una identificación con la

<sup>46</sup> Wilson, op.cit. p.69.

<sup>47</sup> Wilson, op.cit. p.70.

<sup>48</sup> Wilson, op.cit. p.70.

<sup>49</sup> Wilson, op.cit. p. 91.

sociedad española.

Sabemos que la literatura y el arte son espacios en los que el orden social puede ser transgredido modificado, sin que esto conlleve necesariamente una responsabilidad moral; aunque en esta época la justificación del arte se encontraba precisamente en la difusión y en la reafirmación de los valores morales cristianos. Si el arte no difundía los valores dominantes no tenía razón de ser. Las manifestaciones culturales servían para controlar a la sociedad, y el teatro en este sentido resultaba un medio muy eficaz.

#### **E) Pedro Calderón de la Barca y la comedia de capa y espada.**

El poeta dramático más importante de este tiempo fue, sin duda, Lope de Vega y Carpio, quien le dio a la comedia su forma y esencia más completa. Con su Arte nuevo de hacer comedias marcó la preceptiva de los nuevos escritores y les abrió nuevas posibilidades de creación.

Para nuestro estudio es especialmente importante la obra de Calderón de la Barca, no sólo por ser uno de los más relevantes dramaturgos españoles de los Siglos de Oro, sino porque, junto con Lope, es el principal hacedor de comedias de capa y espada y el mejor escritor de autos sacramentales; en el cual sor Juana se inspiró para la creación de su obra dramática, al respecto dice José María de Cossío: "Desde que sor Juana empieza a componer siente la presión de Calderón, ya que el prurito intelectual que en ella hemos notado se aliaba muy bien con el carácter intelectual de la poesía del gran dramaturgo."<sup>50</sup>

<sup>50</sup> José María de Cossío apud Carmen García Valdés en Sor Juana Inés de la Cruz. Los empeños de una casa. p. 40.



Calderón compuso comedias para el palacio real. En 1629 escribió dos comedias de capa y espada: La dama duende y Casa con dos puertas, mala es de guardar. Posteriormente escribiría obras del mismo género, entre ellas tenemos: No siempre lo peor es cierto, Mañanas de abril y mayo, No hay burlas con el amor, entre otras. A juicio de Wilson: "estas comedias son la continuación de las obras de amor y de celos de Lope y Tirso, aunque ahora más estilizadas, más complicadas, más ingeniosas."<sup>51</sup> Según el mismo crítico, el objetivo principal era: "el de proporcionar un entretenimiento refinado, divertir a un tipo de público más culto del que era habitual en los corrales, pero su amenidad es tal que hasta los analfabetos debían de disfrutar de ellas."<sup>52</sup> Estas comedias se caracterizan por los enredos que hay entre los enamorados: "La perspicacia y la prudencia son cualidades valiosas que ayudan a los hombres y a las mujeres en sus dificultades; por el contrario, el arrebato, los impulsos súbitos, la precipitación son trampas peligrosas para los incautos. Estas obras merecen casi el título de divertidas alegorías morales."<sup>53</sup>

Calderón supo encontrar en este subgénero dramático un medio de expresión para capturar a una sociedad tan compleja y contradictoria a la que le resultaba difícil aceptarse a sí misma. Pero fue en el teatro donde pudo reírse de sus costumbres e ideas; Calderón tuvo la visión de considerar a la comedia de capa y espada como algo más que un entretenimiento para el pueblo o la corte; pudo ver en ellas el medio para cuestionar a su sociedad

---

<sup>51</sup> Wilson, op.cit. p.171

<sup>52</sup> Wilson, op.cit. p.171

<sup>53</sup> Wilson, op.cit. p. 173

en sus ideas y valores; y la prueba está en que numerosos críticos se han interesado tanto en el estudio como en el análisis de éstas obras, y han encontrado en ellas una fuente inagotable de temas y nuevos asuntos que han enriquecido de manera notable la crítica literaria y el análisis histórico de los Siglos de Oro español.

#### **F) El teatro en la Nueva España.**

La Nueva España asimiló todas las corrientes culturales provenientes de la península, debido a esto, podríamos pensar que las artes tuvieron un desarrollo paralelo; sin embargo, la situación de los nuevos territorios fue diferente. No se puede comparar el incipiente ámbito teatral del virreinato, con el sólido y pleno de tradición de la metrópoli.

El teatro de evangelización fue una de las primeras manifestaciones dramáticas que entró en el nuevo continente, debido a una necesidad de asimilar a los indígenas a la religión cristiana. El teatro de evangelización tenía el propósito de instruir a los naturales en la doctrina y, al mismo tiempo, introducirlos en los modos y costumbres de la nueva cultura. Se representaban pasajes bíblicos, sobre todo del Nuevo Testamento, que mostraban al auditorio las verdades universales de la religión católica y que debían persuadir al auditorio indígena de abrazar la nueva fe.

Con el paso del tiempo y, establecido el poder colonial, cada arte tuvo su propio desarrollo. Uno de los primeros poetas dramáticos que escribió en la Nueva España fue Fernán González de Eslava (1534- 1601) compuso varios coloquios y entremeses; otro fue el presbítero Juan Pérez Ramírez, nacido en 1545, quien escribió el Desposorio espiritual entre el pastor Pedro y la

Iglesia mexicana; tenemos a otros autores como Matías de Bocanegra, Francisco Bramón, Salazar y Torres, Ramírez de Vargas, Francisco de Azevedo, entre otros.

En el siglo XVII las manifestaciones culturales tenían el mismo propósito hacia la sociedad: mantener el orden y difundir los valores. De alguna manera buscaban reafirmar las ideas que convenían al poder, tanto civil como eclesiástico, mediante una serie de elementos visibles y cercanos al pueblo:

En una sociedad absolutista en la que el Estado e Iglesia controlan los valores culturales que preservan la ideología dominante, es esencial manifestar el poder por medio de signos visibles. Ante un cuerpo social en su mayoría analfabeto, la ritualización y la manifestación corpórea de lo abstracto es primordial. Por la vista y por el oído se asimilan los mensajes esenciales de la ideología dominante.<sup>54</sup>

Las celebraciones civiles y religiosas eran el marco para mostrar al pueblo todo el poder, y entre mayor fuere la elaboración y ornamento de los elementos audiovisuales, mayor era el poder y el dominio que proyectaban estas instituciones. El cumpleaños del virrey o de la virreina, la llegada de algún nuevo obispo, la fiesta de algún santo o patrón de cofradía e inclusive, la muerte de un personaje importante, como un benefactor eclesiástico, eran suficientes para desperatar las celebraciones y festejos de la comunidad.

son las ocasiones en que, por medio de espectaculares "puestas en escena", todos los miembros de la sociedad -españoles, criollos, indios y castas- se sienten parte de una colectividad. Parte de la filosofía político-religiosa del Estado novohispano es el concebir la vida como un "gran teatro del mundo", en el que cada quien representa el papel que se le tiene asignado.<sup>55</sup>

<sup>54</sup> Bravo, Teatro Mexicano. Historia y Dramaturgia. Sor Juana Inés de la Cruz, VII. p. 25.

<sup>55</sup> Bravo, op.cit. p. 25.

Toda la comunidad se contemplaba a sí misma en estas representaciones, se sentía incluida dentro del equilibrio que debe tener la sociedad y sabía, al mismo tiempo, que su función era importante, porque así estaba conformado el mundo. Cada una de estas manifestaciones provocaba en la sociedad una catarsis,<sup>56</sup> es decir, una liberación de sus pasiones mediante la emoción: "El pueblo es también parte del espectáculo. Si bien no representa un rol protagónico, sí actúa como comparsa; es, de cualquier manera, parte de la representación."<sup>57</sup> En el mundo novohispano los festejos, las representaciones teatrales, los arcos triunfales, etc. eran fundamentales para difundir la ideología oficial y asegurar la hegemonía de la metrópoli sobre sus colonias.

Las comedias se representaban en México desde el siglo XVI en el primer local teatral construido en el Hospital Real de Indios. En el siglo siguiente se abre el Corral de San Agustín, esto prueba que al igual que los peninsulares, los novohispanos gustaban de representaciones dramáticas. Los corrales seguían la usanza española, especialmente de los de Sevilla, pero las obras escritas en los nuevos territorios no fueron nunca tan importantes como las que se producían en la península. Al igual que en España, en los corrales, cada estamento social ocupaba su lugar, ya establecido de antemano.

El uso de las comedias durante la colonia, como hemos dicho, era controlado por las dos instituciones imperantes: el cabildo civil y el

---

<sup>56</sup> Bravo, *op.cit.* p.26.

<sup>57</sup> *Loc.cit.*

eclesiástico.<sup>58</sup> En el año de 1660 se prohibieron las comedias en las iglesias de los conventos de religiosos y de religiosas. Inclusive varios años antes, obispos, como Juan de Zumarraga y don Juan de Palafox y Mendoza,<sup>59</sup> se opusieron terminantemente a la representación de dramas cómicos porque los consideraban semilleros en donde se aprendían todos los vicios.<sup>60</sup> Al respecto dice Schilling: “quisiera insistir en que también el obispo don Juan de Palafox, en 1644, tuvo una opinión muy diferente a la de la gente en común acerca del teatro, pues fue un adversario apasionado de la diversión dramática”.<sup>61</sup> El crítico cita al obispo cuando éste escribe su opinión sobre las comedias:

no son las comedias sino un seminario de pasiones, de donde sale la crueldad embravecida, la sensualidad abrasada, la maldad instruida (...) ¿que cosa hay aquí que sea de piedad? (...) Ver hombres enamorando, mugeres engañando, perversos aconsejando (...) desenfrenan todos los apetitos sexuales (...) allí se recrean y se relajan los sentidos, allí se deleytan las potencias y cobran fuerzas los vicios (...) porque sin duda es cathedra donde se enseñan las maldades, donde a la casada le advierten como engañara a su marido, a la doncella a sus padres, de que manera se haran sin pena los adulterios (...) ¿que hace el christiano donde se enseñan los vicios sino aprender a obrar lo que está mirando hacer?<sup>62</sup>

Algunos jesuitas -a pesar de que en sus colegios se alentaba el teatro religioso- fueron los principales detractores del teatro profano. Es importante considerar que la censura de comedias se dio tanto en España como en los nuevos reinos; pero en estos últimos se tenía mayor control porque las autoridades cuidaban que no se difundieran herejías. Sin embargo, esto no

<sup>58</sup> Bravo, *op.cit.* p.36,

<sup>59</sup> Schilling. *El teatro profano en la Nueva España*, p. 67 y ss.

<sup>60</sup> Palafox y Mendoza *apud* Bravo, *op.cit.* p. 36.

<sup>61</sup> Schilling, *op.cit.* p.166.

<sup>62</sup> Palafox y Mendoza *apud* Schilling, *op.cit.* p.168.

impidió que la Nueva España fuera la cuna de dos grandes figuras que aportaron a la cultura universal su genio literario: Juan Ruíz de Alarcón y Sor Juana Inés de la Cruz.

Lo que nos interesa resaltar a lo largo de este estudio es cómo Sor Juana retoma el modelo genérico y poético de la comedia de capa y espada española.

## CAPÍTULO SEGUNDO

### La comedia de capa y espada.

La comedia de capa y espada, conocida también como "comedia de enredos", es uno de los varios subgéneros<sup>63</sup> que aparecieron en España durante el siglo XVII. Tanto Lope de Vega como Tirso de Molina la cultivaron, pero sin lugar a dudas el que supo cómo mantener el interés en ella y darle nueva vigencia fue Pedro Calderón de la Barca.<sup>64</sup> El nombre proviene principalmente de la indumentaria que utilizaban los actores en escena.<sup>65</sup> La espada simbolizaba la valentía que debían tener los caballeros para defender el honor de sus damas y el suyo propio; asimismo, le servía para contender por el amor de su amada. Por otro lado, la capa representaba lo encubiertas que debían ser sus intenciones. Una de las acepciones de la palabra "capa" es lo que "cubre el fin que se lleva en ella" (D.A. s.v). En las comedias de capa y espada los personajes van a procurar que sus intenciones no se descubran, que sus pretensiones no se sepan, como si una capa las ocultara. Esta denominación fue utilizada por varios críticos de la época y todavía se conserva en nuestros días. Ruíz Ramón las describe bellamente:

nacen con el sólo designio de poner en escena, como en espejo, la vida superficial, brillante artificiosa, intrascendente, llena de colorido de la villa y la corte (...) se propone divertir al hombre de la ciudad con el espectáculo de lo que pasa en las calles, plazas, paseos, casas de Madrid. Precisamente de lo que pasa y no queda. La vida como pura fluencia, afirmándose a sí misma en su pasar. El motor dramático de todas estas piezas es el amor (...) Un mundo donde todo acaba bien,

<sup>63</sup> Cfr. Arellano. "Convenciones y Rasgos genéricos en las comedias de capa y espada". La comedia de capa y espada. Cuadernos de teatro clásico. p. 28.

<sup>64</sup> Wardropper, op.cit. pag.154.

<sup>65</sup> Arellano, op.cit. p.29

porque tal es la voluntad de su creador.<sup>66</sup>

### A) Definición.

Ahora bien, en cuanto a su definición, Bancés Candamo, crítico de finales del siglo XVII, propone la siguiente: "Las de capa y espada son aquellas cuios personajes son sólo cavalleros particulares, como Don Juan y Don Diego, etcétera, y los lances se reducen a duelos, a celos, a esconderse el galán, a taparse la dama, y, en fin, a aquellos sucesos más caseros de un galanteo."<sup>67</sup> Arellano completa lo dicho por Bancés: "Existe, pues, en el XVII, la conciencia de un tipo de comedia especial, de tema amoroso y ambiente coetáneo y urbano con personajes particulares y basada fundamentalmente en el ingenio."<sup>68</sup>

Por su parte Wardropper identifica como comedias de capa y espada aquellas que: "tratan de los equívocos, los celos y las pequeñas intrigas que se dan entre damas y caballeros enamorados"<sup>69</sup> y añade: "en ellas normalmente triunfa el amor de suerte que el galán desposa a la dama de la que está enamorado y por la que es correspondido. He aquí, pues, una forma de comedia pura en el Siglo de Oro, probablemente la más importante."<sup>70</sup> Al respecto Bravo apunta:

Galanes y damas se persiguen a través de enredos y malentendidos para llegar al objeto de su deseo amoroso, pues la "comedia de capa y espada" concluye siempre felizmente con la concertación de la boda de los protagonistas. Y estos protagonistas son siempre jóvenes, y para lograr sus deseos, deben burlar con frecuencia la autoridad de

<sup>66</sup> Ruíz Ramón. Historia del teatro español. Tomo I. pp.196-197.

<sup>67</sup> Bancés Candamo. Teatro de los teatros de los presentes y pasados siglos. apud Arellano, op. cit. p.33.

<sup>68</sup> Arellano, op.cit. p.29.

<sup>69</sup> Wardropper, op.cit. p. 194.

<sup>70</sup> Wardropper, op.cit. p.194.



padres y personas mayores (...) El "ingenio" del que habla Arellano es la astucia y el talento de los dramaturgos para tejer la intriga, en general llena de sucesos imprevistos.<sup>71</sup>

Podemos notar que los críticos coinciden en varios aspectos al delimitar las comedias de capa y espada; esto facilitará de manera notable nuestro análisis. No obstante, hay que decir que aunque las comedias de capa y espada tuvieran una forma preestablecida, el escritor tenía que utilizar el mayor ingenio posible e introducir situaciones cómicas para que el público tomara interés en la representación.

Las comedias de capa y espada eran concebidas como un juego de galanteos y equívocos en que podía suceder cualquier cosa. Es importante resaltar el carácter lúdico de las comedias ya que en ellas las posibilidades de creación se potenciaban de acuerdo con la imaginación del escritor; en este tipo de comedias todo era posible, todo era verosímil, todo era maravilloso. Ruíz Ramón apunta:

La vigencia teatral de estas piezas reside, para el espectador de hoy o de mañana (...) en su pura forma teatral, en lo que en ellas es juego teatral químicamente puro, es decir, teatro puro. En el juego de oposición o conjunción de los móviles de los personajes no nos interesan esos móviles en sí, sino su "puesta en juego" (...) no son ni las ideas, ni los sentimientos del galán y de la dama, del padre y del gracioso, del noble y del villano, lo que le mantiene clavado en su butaca (...) sino la perfección del juego puramente teatral.<sup>72</sup>

Ignacio Arellano resalta dos características fundamentales: I) La "pérdida del decoro" que ocurre cuando los personajes transgreden el comportamiento esperado a su clase social y II) la "generalización de los agentes cómicos"

<sup>71</sup> Bravo. Teatro Mexicano. Historia y Dramaturgia: Sor Juana Inés de la Cruz, VII. p. 47.

<sup>72</sup> Ruíz Ramón, op.cit. pp. 297-298.

que no es otra cosa sino colocar a nivel de comedia todo lo que ocurre en la obra; no sucede nada grave, todo es “tomado a la ligera” por los protagonistas, como por ejemplo el honor y la honra.<sup>73</sup> Es importante tomar en cuenta lo anterior ya que el público de entonces podía observar relajadamente cómo los principios y valores de su sociedad podían ser tomados a juego.

### **B) Unidades de acción, lugar y tiempo en las comedias de capa y espada.**

Adviértase que sólo este sujeto  
tenga una acción, mirando que la fábula  
de ninguna manera sea episódica;  
quiero decir inserta de otras cosas  
que del primer intento se desvíen; (...)  
No hay que advertir que pase en el periodo  
de un sol, aunque es consejo de Aristóteles,  
porque ya le perdimos el respeto  
cuando mezclamos la sentencia trágica  
a la humildad de la bajeza cómica.  
Pase en el menos tiempo que ser pueda,  
si no es cuando el poeta escriba historia  
en que hayan de pasar algunos años.<sup>74</sup>

Las comedias de capa y espada, aunque no podemos generalizar, tienen varios rasgos comunes que las identifican. Primero debemos apuntar que mantienen una tendencia a conservar la unidad de tiempo,<sup>75</sup> es decir, que los sucesos se desarrollan en un lapso que se pretende “real”; aunque, es preciso decirlo, esta unidad es flexible en la mayoría de los casos.<sup>76</sup> Apunta Arellano:

Y tal unidad persigue, a mi juicio, un efecto contrario al de la preceptiva

<sup>73</sup> Cfr. Arellano, *op.cit.* pp. 40 y ss.

<sup>74</sup> Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias* en Checa. *Barroco esencial*. p. 46.

<sup>75</sup> Arellano, *op.cit.* p. 31.

<sup>76</sup> Arellano, *op.cit.* p. 31.

clasicista, es decir, persigue un efecto de *inverosimilitud* ingeniosa y sorprendente, capaz de provocar la admiración y suspensión del auditorio. En otras palabras, la unidad de tiempo no puede desligarse de la construcción laberíntica de la trama ingeniosa ni de la acumulación de enredos cuyos efectos potencia.<sup>77</sup>

El tiempo en las comedias de capa y espada está al servicio de las necesidades de la representación; las comedias de este tipo generalmente se dividen en tres jornadas, en las cuales se llevan a cabo todos los enredos y burlas. Es muy corto el tiempo en el que se llevan a cabo las acciones, pero aquél se subordina a éstas. Otra característica es que la representación se desarrolla en el "aquí y en el ahora"; el tiempo y el lugar son los mismos que para el auditorio; podemos pensar que lo anterior ayudaba a que la gente pensara que lo que ocurría en escena podía sucederle en la vida cotidiana, despertando su interés y haciéndola imaginar que su realidad era igual a la de la comedia.

En cuanto a la unidad de acción, era muy importante porque de ella dependía el éxito de la obra y, sobre todo, porque los enredos tenían que conectarse entre sí de tal modo que existiera una trama que divirtiera al auditorio y que al mismo tiempo no fuera muy complicada y alejada de la vida social. La acción se debía representar dentro de los confines de las tablas.<sup>78</sup> Muchas veces ocurría que lo que sucedía en escena no era lógico ni verosímil, sin embargo, los dramaturgos tenían licencia para introducir en la trama elementos que favorecieran y ayudaran al espectáculo. Lo que es importante hacer notar aquí es la relevancia que las acciones de los

---

<sup>77</sup> Arellano, *op. cit.* p. 32.

<sup>78</sup> Hesse. La comedia y sus intérpretes. p.19.

personajes desempeñaban en la obra: todas tenían una razón de ser y una consecuencia, y ninguna está aislada de las demás; al mismo tiempo, el público podía prefigurar desde mucho antes lo que sucedería en escena gracias a que sabía los enredos e intrigas. Lo que hacía interesante la escenificación era el "cómo" iban a resolverse las situaciones planteadas<sup>79</sup>. En el caso de las comedias de Calderón de la Barca, el dramaturgo echaba mano de las recapitulaciones, pequeñas síntesis en labios de alguno de los personajes,<sup>80</sup> con el fin de ayudar al público a recordar lo que había sucedido y, al mismo tiempo, a explicar ciertos aspectos poco creíbles que pudieran aparecer en la obra.<sup>81</sup>

Las acciones y los acasos, en las que se intercalan los enredos, tenían como función fascinar y divertir a los asistentes.<sup>82</sup> En la unidad de acción, íntimamente ligada con la unidad de tiempo, la atención del público estaba pendiente de las variaciones de fortuna y de las reacciones de los personajes. En las comedias de capa y espada encontramos que tales variaciones eran muy recurrentes. La intriga se resolvía al final cuando se llegaba al matrimonio, todo se conocía, todo era lógico, todo ocupaba su lugar. Aubrun señala que las casualidades están presentes a lo largo de la obra y gobiernan los hechos. El desarrollo de la acción lo encontramos en tres momentos: 1) el inicio o expresión, "donde la oposición de fuerzas precipita la acción dramática", aquí el dramaturgo exponía el problema; 2) el desarrollo o complicación, "ésta traza el desarrollo del conflicto inicial, al

<sup>79</sup> Cfr. Hesse, *op. cit.* p. 27-28.

<sup>80</sup> Arellano, *op. cit.* p. 33.

<sup>81</sup> Arellano, *op. cit.* p. 33.

<sup>82</sup> Arellano, *op. cit.* pp. 35-36.

punto de mayor complejidad”, hasta llegar al clímax, que a menudo se manifestaba por la aparición del protagonista y antagonista”; y 3) el final, desenlace o desenredo que era “la resolución de la complejidad.”<sup>83</sup> Este subgénero, culminaba generalmente con las nupcias de los enamorados.<sup>84</sup> Es importante considerar lo que apunta Parker al respecto cuando dice que la acción se subordinaba al tema,<sup>85</sup> en otras palabras, el tema en las comedias de capa y espada siempre será el amor y, por lo tanto, todo en la obra hará referencia a él.

Podemos aludir también a lo que apunta Everett Hesse, cuando habla de la estructura de las comedias; según dice, la comedia tendrá éxito cuando: a) cada incidente esté totalmente ligado a los demás y repartidos inteligentemente a lo largo de la obra; b) cada escena agregue algo nuevo a la trama, acumulando los incidentes y equívocos con el fin de llegar a un clímax y c) que nunca jamás sepa el público en lo que termina la obra.<sup>86</sup>

En el caso de la unidad de lugar, la acción se debe desarrollar preferentemente en las ciudades, Madrid o Toledo, por ejemplo. Los personajes efectúan sus peripecias en interiores de casas, jardines, plazas u otros lugares citadinos, que son los necesarios para que se desarrolle este tipo de divertimento. Paradójicamente, pareciera que los personajes se mantienen aislados del resto de la población, solamente existen ellos, sus pasiones y anhelos, y el resto no interviene.

Los espacios en los que se desarrolla la obra tienen un significado

<sup>83</sup> Estas fases de la acción las hemos tomado de Hesse, *op. cit.* p.26.

<sup>84</sup> Aubrun, *op. cit.* pp. 203-204.

<sup>85</sup> Cfr. Parker. “Aproximación al teatro del Siglo de Oro”, *op. cit.* pp.25-30.

<sup>86</sup> Hesse, *op. cit.* p. 27-28

especial. Los espacios externos: calles, plazas, callejones, etc., son propios del género masculino; mientras que los espacios interiores: las casas, los patios, habitaciones, jardines, etc., pertenecen a las mujeres.<sup>87</sup> En este sentido, podemos decir que los espacios externos, como son dominados por hombres, son sitios en donde se pueden romper las normas, donde se transgreden las leyes sociales. En cambio, "la casa, 'que es el lugar del orden y los valores morales'<sup>88</sup> (y donde imperan las mujeres), se transformará al menos dramáticamente y es probable que sólo como juego teatral, en el lugar en el cual tienen su asiento la ruptura del orden, las pasiones y el engaño como reflejo de lo que ha sucedido en la calle."<sup>89</sup> Son espacios en donde todo puede pasar; aquí es donde las damas comienzan sus planes porque los interiores siempre invitan a irrumpir en el exterior.

Es muy raro que coexistan dos lugares al mismo tiempo en escena.<sup>90</sup> Se sugieren por signos, cortinajes, decorados, telas pintadas, etc., y dichos aspectos son, junto con los de la unidad de lugar y tiempo, según Arellano, rasgos característicos de este tipo de dramas.

### C) Personajes.

Si hablare el rey, imite cuanto pueda  
la gravedad real; si el viejo hablare  
procure una modestia sentenciosa;  
describa los amantes con afectos  
que muevan con extremo a quien escucha;(...)

<sup>87</sup> Cfr. Amezcua, José "El espacio simbólico: el caso del teatro español del Siglo de Oro." en Acta poética No. 7. México. UNAM Instituto de Investigaciones Filológicas. 1987. p.43. apud Bravo, op.cit. p.48

<sup>88</sup> Amezcua, José. La esfera honrada: espacio y personajes en "El médico de su honra". Tesis doctoral. El Colegio de México. 1987. p. 271. apud González, Aurelio. "El espacio teatral en los empeños de una casa". Y diversa de mí misma entre vuestras plumas ando. p. 272.

<sup>89</sup> González."El espacio teatral en los empeños de una casa", op.cit. p.272.

<sup>90</sup> Aubrun, op.cit. p.204

Las damas no desdigan de su nombre;  
 y si mudaren traje, sea de modo  
 que pueda perdonarse, porque suele  
 el disfraz varonil agradar mucho (...)  
 El lacayo no trate cosas altas,  
 ni diga los conceptos que hemos visto  
 en algunas comedias extranjeras.<sup>91</sup>

Los personajes en las comedias de capa y espada cumplen también una función dentro de la representación. En principio, reflejan algunos estamentos de la sociedad; en referencia con lo anterior dice Aubrun:

Para empezar, en la escena no hay sitio más que para un número limitado de actores. Ya sean doce o dieciséis, se supone que representan a la sociedad en su totalidad y crean el "ambiente" para que se enfrenten, uno a otro, dos, tres o cuatro protagonistas (...) Los empleos son muy poco numerosos: galán, barba, dueña y gracioso. Su papel varía según el asunto. El rey, por ejemplo, será representado por un galán o por un barba. En principio, una buena compañía tiene un doble juego de empleos, ya porque la intriga requiera dos personajes de amantes y dos parejas de graciosos, bien porque haya de prever un doble para un actor que falte. Los empleos disponibles limitan el número y la elección de los papeles. Estos van a la par con los temas: honor, amor, rebelión, conversión, sacrificio heroico.<sup>92</sup>

La trama en las comedias de enredo se compone generalmente de dos parejas de amantes, dos parejas de sirvientes y un galán suelto. Ahora bien, los autores del Siglo de Oro escribían para poder vivir, esto los obligaba a escribir varias comedias en un lapso muy corto; por ello no podemos exigir que los personajes de las comedias de capa y espada posean caracteres muy elaborados y profundos. Esto nos lleva a decir que los protagonistas aparentemente no sufren ninguna evolución durante la representación y que

lo que mostraron al principio continuará hasta el final.

<sup>91</sup> Lope de Vega. *Arte nuevo de hacer comedias*, en Checa. *op.cit.* pp. 48-49.

<sup>92</sup> J. de José Prades. "Teoría sobre los personajes de la comedia en cinco dramaturgos." *apud* Aubrun, *op.cit.* p. 202.

Sobre el galán nos dice Aubrun: "El proteiforme galán toma la mímica, la entonación, el acento y el lenguaje que le dicta su traje: de viaje, de paseo, de aventura nocturna. En una comedia de capa y espada es estudiante, soldado joven noble, comendador de una orden militar (y) bandido, (...) Toma igualmente a su cargo ciertos pasajes brillantes del autor, tales como los sonetos, las descripciones de lugares, las consideraciones filosóficas o morales, las digresiones teológicas y otros aditamentos no propiamente dramáticos."<sup>93</sup>

El galán es la víctima de los juegos de la dama que consigue enredarlo en una serie de equívocos y situaciones engañosas. Siempre es acompañado por su sirviente y tiene por consigna luchar por conseguir lo que quiere, es decir, casarse con la dama que ama y, así, vencer a su contrincante. Siempre es noble y puede ser tímido o torpe<sup>94</sup> de acuerdo con su papel. Se enamora de una doncella y su propósito es conquistarla de cualquier forma, auxiliado, claro está, por su criado. Su apego a tal o cual dama, más bien es síntoma de una pasión de juventud, su obsesión es característica propia junto con su apego desmedido. Pero al mismo tiempo, su corazón es mudable, se enamora de la dama que le ofrece su ayuda, como don Carlos en Los empeños de una casa.<sup>95</sup>

El galán es presa de su amor y se esfuerza por realizarlo, sin importar el precio que tenga que pagar. El galán es hijo de un hidalgo el cual le heredará su fortuna y por ello no tiene por qué preocuparse de su manutención, de

---

<sup>93</sup> Aubrun, op. cit. p.208.

<sup>94</sup> Aubrun, op. cit. p. 209.

<sup>95</sup> Cfr. Aubrun, op.cit. p. 237.



cualquier forma, representará el ideal del joven noble del siglo XVII.

El galán cumple con las formas establecidas del amor cortés, está dispuesto a todo por conseguir el amor de su dama y se deja llevar por sus celos cuando cree que su amada no le corresponde; aquí es cuando interviene su lacayo, quien le da sabios consejos y consigue tranquilizarlo. En relación con el galán apunta Bravo: "Los galanes, por otro lado y en términos generales, resultan menos decididos que las damas, y en la mayoría de los casos son conquistados por éstas y pierden, por ello, su carácter conquistador tradicionalmente fijado por la cultura."<sup>96</sup> Al galán, vencido por el amor y los enredos femeninos, solamente le queda la victoria de comportarse como un caballero y conservar en la medida de lo posible su honor.

Sobre la dama en las comedias de capa y espada, comenta Aubrun: "será infanta, reina o dama de Palacio, confidente, esposa o viuda de un grande de España o damita (...) La dama por naturaleza es audaz, sutil, gentil. Si es necesario recurre al disfraz de hombre para vengar su honra o simplemente para defender sus derechos, como doña Juana en Don Gil de las calzas verdes y Madalena en El vergonzoso en palacio de Tirso de Molina. Está totalmente consagrada al amor. Solamente puede ser engañada por una promesa de matrimonio incumplida. Si es necesario llega hasta el rapto de su amado. Es protegida por su padre o por su hermano"<sup>97</sup> La dama es muy astuta y su importancia es crucial, ya que se hará cargo de formar algunos de los enredos de la pieza. Es la que, gracias a sus intrigas, logra complicar a tal punto la trama que llega a ser víctima de ella, pero siempre

<sup>96</sup> Bravo, *op.cit.* p.48.

<sup>97</sup> Cfr. Aubrun, *op.cit.* pp. 237-238.

logra casarse con el galán anhelado. Wardropper afirma:

Cuando en una comedia de capa y espada un pariente próximo controla la vida de una mujer, ésta suele mostrarse resentida por ello. En La dama duende de Calderón, Doña Ángela, una viuda joven, convierte en objetivo central de su aburrida existencia librarse de la tutela de su autoritario hermano para poder disfrutar la vida y encontrar un nuevo marido. Su ansia de libertad la lleva a situaciones comprometedoras, pero también a la consecución de sus objetivos (...) En conjunto la comedia española nos presenta a mujeres libres y respetables. Condición previa de su libertad es no estar casadas. En sus juegos galantes representan metafóricamente los graves asuntos del honor tomando pequeñas "venganzas" en sus pretendientes. Sin embargo, una vez casadas, estas mujeres de ficción deben sacrificar su libertad en aras de la reputación de sus maridos (...) Una paradoja del teatro español es que en él las mujeres conquistan la ansiada libertad con el expreso propósito de renunciar a ella por el bien de un matrimonio preceptuado por la sociedad. Raras veces en la comedia española consigue la sociedad una victoria clara sobre la anarquía del amor; pero la confrontación de las comedias con las obras graves revela que quien vence al final no es la joven enamorada, sino la sociedad.<sup>98</sup>

Dice Valbuena Briones cuando habla de la comedia de Calderón La dama duende: "La creación del personaje femenino es un excelente acierto del autor. La curiosidad e imaginación, propias del sexo, se revelan con finos matices. El deseo de salir de la postrada situación en que la coloca su viudez aviva su pensamiento con la figura de un Amadís, un caballero valeroso, que venga a salvarla de su angustia; y el sueño se transforma en realidad, y don Manuel la rescata de su congoja."<sup>99</sup> Las damas de dichas comedias manipulan a los caballeros, de hecho, llevan la batuta hasta que algo sale mal y ya no pueden controlar las consecuencias; esto nos lleva a la conclusión de que algunos de los enredos de las comedias dependerán de la

<sup>98</sup> Wardropper, op.cit. pp.223-224.

<sup>99</sup> Valbuena Briones en Calderón. La dama duende. p.25.

traviesa imaginación de dichas damas por conseguir lo que anhelan.

El papel de la mujer en dichas comedias es muy importante tanto en la recepción de la misma, como en los personajes. Dice Wardropper: "En el mundo al revés de la comedia es donde se permite que las mujeres provoquen los acontecimientos, y ejerzan un control sobre el mundo dominado por hombres en el que están obligadas a vivir (...) Aunque escrita por varones, la comedia adopta un punto de vista femenino.<sup>100</sup> También podemos apuntar que:

la mujer adquiere una serie de rasgos que le conceden un papel protagónico que, como sabemos, no posee en la realidad. Dentro del espectáculo, las figuras femeninas retan la autoridad de los padres o del hermano mayor, (...) Es grande la libertad de la mujer para urdir estrategias- no del todo honestas; no siempre "buenas" moralmente- que las conduzcan a obtener el objeto amado.<sup>101</sup>

La mujer puede transgredir los espacios destinados a los hombres. Condición previa de lo anterior, es salir vestida de hombre o embozada. Dice Amezcua en relación con lo anterior:

Hay en este cambio de vestido, además de otras razones específicas para cada caso, un problema de clasificación de los espacios: si los exteriores son sitios esencialmente masculinos, la mujer, al invadir un ámbito contrario a su condición, debe mudar su ropaje para adquirir de manera encubierta, el derecho de pisar un territorio que le está vedado.<sup>102</sup>

Este comportamiento sólo se permitía a la dama, porque el hombre debía siempre, bajo cualquier circunstancia, comportarse como un caballero.

En este sentido, debemos resaltar el tópico de la idealización de la mujer

<sup>100</sup> Wardropper, *op.cit.* p.226.

<sup>101</sup> Bravo, *op. cit.* p.48.

<sup>102</sup> Amezcua. "El espacio simbólico: el caso del teatro español del Siglo de Oro". *apud* Bravo, *op. cit.* p.

por parte del joven noble; inclusive debemos decir que la dama también idealizaba a su enamorado porque ve en él una correspondencia de sí misma; en otras palabras, encuentra en el amado su reflejo.<sup>103</sup> En este tipo de dramas, funciona perfectamente el código del amor cortés. El valor de ella crece cuando es codiciada por varios. El amor se convierte en la primera causa que da origen a todo lo que se desarrolla en la comedia; el amor es el único gran valor para los protagonistas. Para ser más exactos, ni al galán ni a la dama les preocupa otra cosa; el dinero es proporcionado por sus acaudalados padres y están seguros que heredarán su riqueza o sus bienes: "Para ellos el dinero es una llave que les abre la puerta de la autocomplacencia. No han trabajado para ganárselo. Unos padres ricos vivos no son el objeto de su amor sino un obstáculo para la adquisición de una herencia."<sup>104</sup> Dice Wardropper al referirse a El sembrar en buena tierra de Lope de Vega:

Hay que volver a hacer hincapié en que es una obra muy divertida; una comedia indiscutible. Pero sólo es divertida porque descubre la subordinación del sentimiento "puro" del amor a la "impura" necesidad de un suministro constante de dinero. La realidad social la constituyen las necesidades incompatibles de amor y de dinero. La obra no es una sátira, sino una representación sincera de la realidad social en un conflicto con la autorrealización personal. La comedia inquieta porque subraya las frágiles bases de la felicidad individual y la incapacidad de procurar felicidad que evidencia la sociedad misma tal como está organizada. Esta sociedad despreocupada soporta una pesada carga. Afirmando que esto es cierto para muchas comedias del Siglo de Oro español, y en especial para las comedias de capa y espada.<sup>105</sup>

<sup>103</sup> Cfr. Glantz, Margo. "De Narciso a Narciso o de Tirso a sor Juana: *El vergonzoso en palacio* y *Los empeños de una casa*". Sor Juana Inés de la Cruz. ¿hagiografía o autobiografía? p. 134.

<sup>104</sup> Wardropper, op. cit. p.219.

<sup>105</sup> Wardropper, op. cit. pp. 220-221.

Los jóvenes se entretienen hablando con sus respectivos sirvientes para urdir la manera de conquistar al otro. Los enamorados para conservar su honra deben de casarse porque en esta sociedad no puede haber amor sin matrimonio.

El objetivo de estas piezas dramáticas no es cuestionar el sistema de valores de la comunidad, sino simplemente divertir al público con las situaciones presentadas en escena; aunque varios críticos han visto en ellas una denuncia social, pues la sumisión que la mujer debe al hombre en la vida cotidiana se pone en entredicho en la ficción, donde ésta ocupa el papel protagónico.

Ahora bien, es cierto que las comedias de capa y espada divertían, pero también eran un vehículo para mantener los valores de la sociedad. Los amores, como hemos señalado, se subordinaban a los intereses y a la posición social. Los jóvenes nobles tenían el precepto de cuidar el buen estado del nivel socio-económico. Nunca encontraremos amores entre un noble y una sirvienta o viceversa; inclusive podemos observar que todos se encuentran a gusto como están, no existe en estas comedias ninguna delación hacia el público para sublevarlo contra las autoridades y hacerlo tomar conciencia de su situación; prácticamente la vida del pueblo es casi olvidada del argumento; aunque, como veremos, no está totalmente ausente.

Sin duda un personaje importante de la comedia es el gracioso.<sup>106</sup> Es aquél que tiene como fin hacer reír al público mediante todas las agudezas que se le ocurran; él es valioso porque es un elemento esencial de la trama;

---

<sup>106</sup> Cfr. Aubrun, *op.cit.* p.211

por ello, el dramaturgo debe crear ingeniosamente las situaciones que le permitan lucirse. Dice Bravo: "son personajes de clase social humilde, y quienes, a pesar de su poca relevancia, ayudan a sus amos a crear y a resolver los enredos amorosos; son ellos también quienes aconsejan a sus amos y representan también la contrapartida prosaica de la elevación amorosa de los galanes"<sup>107</sup>

La creación de este personaje es una convención entre el público y el dramaturgo,<sup>108</sup> es decir, no encontraremos en la sociedad española del siglo XVII un individuo que se comporte como gracioso.<sup>109</sup> En este sentido, podemos decir que tal invención es original de los autores del teatro del Siglo de Oro.

Al gracioso lo encontramos cumpliendo el papel de sirviente del joven noble y va a ser el consejero, cómplice y ejecutante de todos los mandatos de su amo. Inclusive puede tener iniciativa propia para modificar las órdenes recibidas y actuar conforme a su conciencia; puede llegar a ser engañado con trucos, como Cosme en La dama duende de Calderón, o engañar, como Castaño en Los empeños de una casa de sor Juana Inés de la Cruz. Aubrun apunta que el gracioso resalta las nobles cualidades del galán debido a que es su contraparte<sup>110</sup>; si el galán es audaz, el sirviente será cobarde, por ejemplo. Y es esencial que nunca se separe de él. El criado también tiene un paralelismo con su amo, si el caballero está enamorado de la dama, el criado se preñará de su doncella.

<sup>107</sup> Bravo, op.cit. p.49

<sup>108</sup> Cfr. Aubrun, op.cit. p.211

<sup>109</sup> Cfr. Aubrun, op.cit. p. 211.

<sup>110</sup> Loc.cit.

Otra característica importante del gracioso es que es mucho más libre porque puede decir lo que quiera, incluso persuadir de su empeño a su señor. Dice Aubrun: "Es a la vez vox populi y vox Dei en su perfecta inocencia. Y hace oír la voz de esa conciencia de las prohibiciones sociales y morales que el galán intenta reprimir o ahogar"<sup>111</sup> En boca del gracioso el autor puede comunicar sus propios pensamientos y sentimientos sobre algo<sup>112</sup> sin ser reprendido por ello.

El gracioso representa al pueblo ya que proviene de un estamento plebeyo. Generalmente, encontramos dos parejas, constituídas por dos sirvientes y dos doncellas, pero solamente uno de ellos desempeñará la función de gracioso.<sup>113</sup> Los que llevan el mayor peso en este caso son los hombres que sufren las mayores peripecias porque debían resolver las dificultades en las que se metían sus señores. Finalmente, el gracioso tiene, en ocasiones, como deber terminar la comedia y pedir disculpas al público, a quien llama en ocasiones "senado", por los errores que en ella hubieren.

Las doncellas son las ejecutantes de las órdenes de las enamoradas damas y, aunque llegan a tener también un papel cómico, no es equiparable al de los hombres. Dice Aubrun: "Porque una mujer no podría mover a risa, ni siquiera en los entremeses; su gracia cómica proviene de su carácter, no de su sexo (...) La criada de comedia hace verosímiles los peores absurdos que las necesidades de la intriga imponen al autor."<sup>114</sup> La doncella puede darse el lujo de desdeñar al criado del amado de su señora, esto es porque los

<sup>111</sup> Aubrun, op. cit., p.212.

<sup>112</sup> Aubrun, op. cit. p.212.

<sup>113</sup> Cfr.Hesse, op.cit.31-56.

<sup>114</sup> Aubrun, op. cit. p.210.

dramaturgos son conscientes de que todos los personajes son individuales y únicos dentro del drama.

Mención aparte merece el “galán suelto” quien también cumple una función muy específica y del cual nos habla Frédéric Serralta en su artículo publicado en Cuadernos de Teatro Clásico No 1, titulado “El tipo de galán suelto: del enredo al figurón”, en el cual el crítico define lo que entiende por “galán suelto”. En su concepción es aquél que no logra casarse al final de la obra con la dama deseada y que se queda solo o suelto. Dice J. de Entrambasaguas citado por Serralta: “un galán más cuyo único papel, de modo distinto, es embrollar hábilmente el enredo por varios sistemas, desentendiéndose de él cuando se desenlaza en la comedia.”<sup>115</sup> Este galán cumple con una función en la obra que es: “proporcionar al autor un obstáculo que se oponga a la realización prematura del amor de la pareja o de las parejas principales. Por lo cual suele ser, o el hermano de una de las damas, celoso defensor de su honor familiar, o su novio oficial; quien al final no es correspondido.”<sup>116</sup>

Este personaje no era solamente un obstáculo sino también un *motor* importante dentro de la comedia, en el sentido que él, al frenar los amores entre los enamorados de la primera pareja, impedía un final prematuro de la obra y complicaba de manera importante los amoríos de la segunda pareja.<sup>117</sup> Por ello apunta Serralta :”el galán suelto era un aprovechadísimo -comodín- del que echaban mano los autores cada vez que necesitaban facilitar con él

<sup>115</sup> J de Entrambasaguas apud Serralta, Frederick “El tipo de ‘galán suelto’: Del enredo al figurón”. La comedia de capa y espada. Cuadernos de Teatro Clásico. p.83.

<sup>116</sup> Ibid. p. 84.

<sup>117</sup> Ibid. p.85



su trabajo de construcción de la trama escénica”<sup>118</sup> El galán suelto debe de cuidar la honra de su hermana y la de su casa, por eso utiliza todos los medios posibles para impedir su amor, pero nunca lo logra.<sup>119</sup> En este sentido, podemos decir que el galán suelto es un personaje sacrificado porque no está destinado a triunfar ni tampoco a ganarse la simpatía del público y siempre aparece en relación con los otros galanes en un nivel inferior.<sup>120</sup>

La diferencia con el otro tipo de galán es que es rechazado y se tiene que conformar con la idea de que su amada será feliz con el joven elegido por ella. Él no se casa y en las comedias de enredo el no contraer matrimonio para un noble siempre resultaba “algo más o menos degradante.”<sup>121</sup> Tampoco podía preservar la tan ansiada honra; en este sentido, el galán suelto, apunta Serralta, “resultaba un tanto ridículo.”<sup>122</sup> En algunas comedias de este subgénero el galán suelto era motivo de burla por parte de los otros personajes, como ejemplo de lo anterior tenemos Lo que pasa en una tarde de Lope de Vega.

El galán suelto es un personaje funcional porque sus intervenciones eran muy importantes para facilitar la construcción del enredo y esa era la justificación de su presencia en las comedias de capa y espada.

Existen, además, otros personajes que podemos considerar necesarios, como por ejemplo, el padre de la dama y el hermano de ésta. Casi nunca

---

<sup>118</sup> Ibid. p. 86.

<sup>119</sup> Ibid. p.86.

<sup>120</sup> Ibid. p.86

<sup>121</sup> Ibid. p.89.

<sup>122</sup> Ibid. p.88.

aparece la madre<sup>123</sup> Son importantes dentro de la acción dramática porque cada uno aporta algo y su comportamiento también refleja las convenciones de la época de acuerdo con su papel.

#### **D) Las comedias de capa y espada y la sociedad.**

Las comedias de capa y espada no eran en absoluto subversivas, es decir, aunque propositaran una serie de mensajes totalmente contrarios a las costumbres y a la moral de la época, no tenían el fin de despertar la conciencia social. Lo anterior también es válido para los dramas llamados por Ruíz Ramón "del poder injusto"<sup>124</sup> los cuales tenían su carga de denuncia social. El teatro de esta época no tenía como finalidad que los asistentes reaccionaran ante los abusos de poder o ante las desigualdades sociales, sino que aludía a la vida cotidiana, si bien de manera muy estilizada, de la comunidad. El papel que desempeñaba cada personaje tenía relación directa con algún personaje de un determinado estamento social; sólo que en las comedias su comportamiento estaba empapado de las convenciones poéticas de la época. Además, al final de las mismas todo volvía al orden y a la normalidad. Las comedias de capa y espada eran, sobre todo, diversiones del domingo, pero al mismo tiempo contenían un toque irónico muy oculto, y muchas veces ignorado por los asistentes. Dice Wardropper.

Al insistir sobre la prioridad de los derechos del individuo sobre los derechos de la sociedad, la comedia española desafía la concepción masculina de alcanzar la felicidad en una sociedad ordenada. Exhorta, si no a olvidar, sí a soslayar la primacía de la sociedad. Y pregunta: ¿para qué existe la sociedad si no para la felicidad individual? El mensaje de la comedia es el de que los individuos tienen derechos que exceden a los

<sup>123</sup> Cfr Hesse, *op. cit.* pp. 32.

<sup>124</sup> Ruíz Ramón, *op.cit.* p. 220 y ss.

de la sociedad. Este mensaje era, y es, revolucionario.<sup>125</sup>

Maravall apunta: “Lo oscuro y lo difícil, lo nuevo y desconocido, lo raro y extravagante, lo exótico, todo ello entra como resorte eficaz en la preceptiva barroca que se propone mover las voluntades, dejándolas en suspenso, admirándolas, apasionándolas por lo que antes no habían visto”<sup>126</sup>. Hesse escribe en la introducción de su obra que las comedias no reflejaban la realidad tal cual, pero sí debían tener rasgos verosímiles que el público pudiera relacionar con ésta.

El público no asistía al teatro para encontrar la realidad; al contrario, procura evitarla en un mundo de encanto y ensueños. Por eso está dispuesto a aceptar las ilusiones que el arte de la comedia le impone. (...) El éxito de la función (...) dependía de la verosimilitud: en la acción, y en los personajes.(...) Por decirlo de otra manera, la representación había de *parecer* real o verdadera o si no, el público no tendría estímulo a qué poder responder.<sup>127</sup>

En el caso de las comedias de capa y espada esta verosimilitud llegaba hasta el punto de conectarse con la cotidianidad de los asistentes. La habilidad de los actores ayudaba a crear la ficción dramática, y el verso, aunque servía para darle artificialidad al lenguaje, y en cierta forma a las situaciones presentadas, no conseguía totalmente desligar al público de lo que veía. Posteriormente esto ocasionó que en España y en América, se prohibieran las comedias, sobre todo por iniciativa de las autoridades eclesiásticas, porque las consideraban un peligro para las buenas costumbres,<sup>128</sup> al presentar el dramaturgo una ficción, en donde los

<sup>125</sup> Wardropper, *op. cit.* p. 235. *apud* Bravo, *op. cit.* p.49

<sup>126</sup> Maravall. La cultura del Barroco, p.462.

<sup>127</sup> Hesse, *op.cit.* p.21.

<sup>128</sup> Schilling, Teatro profano en la Nueva España (fines del siglo XVI a mediados del XVII). pp. 173-176.

protagonistas engañaban y mentían, y que no obstante lo anterior tenían éxito, los espectadores podían adoptar tales conductas en su vida diaria, ya que lo que contemplaban, según su percepción, era verdad y, por lo tanto, bueno. La institución eclesiástica censuraba tales representaciones, sin embargo, para el poder civil resultaban benéficas ya que les permitía mantener un mayor control sobre sus gobernados.<sup>129</sup>

En resumen, las comedias de capa y espada nunca fueron concebidas por sus creadores como un medio para despertar la conciencia pública, o una denuncia de la situación social; eran sólo divertimentos inocentes que aludían tangencialmente a la realidad del auditorio. La gente encontraba en las representaciones dramáticas una compensación de lo que no tenía en su vida y que, al mismo tiempo, coincidía perfectamente con su idea de felicidad.

Paulatinamente, estas comedias, que eran tan populares al principio, cayeron del gusto popular porque no proponían ninguna novedad. El final en matrimonio, ya tantas veces utilizado, cansaba al auditorio que estaba ansioso de tramas nuevas. El mayor mérito que podemos atribuir a este tipo de comedias es precisamente ése, es decir, haber sido una forma pura de comedia durante el Siglo de Oro, como señala Wardropper.<sup>130</sup>

Debemos agradecer a los dramaturgos el haber concebido los enredos y las situaciones de una forma tan hábil y tan ingeniosa que hasta el día de hoy, ya sean representadas en teatros o plazas, todavía se pueden disfrutar y la sociedad se sigue emocionando mucho con los duelos y lances de los protagonistas y, sobre todo, cuando el amor de los protagonistas, después de

<sup>129</sup> Loc.cit.

<sup>130</sup> Wardropper, op.cit. p.194.

tantas vicisitudes, se realiza al fin.

## CAPÍTULO TERCERO

### Los recursos del enredo en las comedias de capa y espada.

El enredo dependía, como habíamos expresado, en gran medida del ingenio y la creatividad del dramaturgo, de su habilidad para entretejer sutilmente las acciones de los personajes que derivarán en una serie de equívocos y situaciones confusas. Lo primero que debemos señalar es que éstas partían desde la estructura ya predeterminada del subgénero: tres galanes, dos damas y, en ocasiones, el padre de ésta; tres jornadas en las que el enredo iba entretejiéndose poco a poco con el fin de llegar al clímax en la tercera, y, muy importante, el tema amoroso ya que sin él no había enredo;<sup>131</sup> estos son algunos de los rasgos que podemos destacar. Tales convenciones no limitaban la creatividad del autor sino que la motivaban a construir la trama, que es, según Hesse, el “medio mecánico de utilizar el cuento para alcanzar el efecto deseado.”<sup>132</sup> A este respecto apunta Arellano: “La trama de la comedia de capa y espada no obedece a razones de verosimilitud sino a la técnica del azar controlada por el dramaturgo al libre albedrío de su imaginación y necesidades de enredo.”<sup>133</sup> Es decir, son los preparativos creados por el autor para lograr el efecto deseado (Ángel Valbuena Briones identifica la trama como el enredo en sí mismo);<sup>134</sup> las posibilidades se potenciaban aún más debido a que el autor podía echar mano de diferentes recursos que tuvieran relación con el argumento de su

<sup>131</sup> El amor por sí mismo es enredado, como bien lo comparó Sor Juana, es un laberinto.

<sup>132</sup> Hesse, *op.cit* p.25.

<sup>133</sup> Arellano, *op.cit* p.37.

<sup>134</sup> Valbuena Briones en Calderón. *Obras Completas*. p. 43.

obra.

Arellano apunta que el: "objetivo final de la comedia de capa y espada (...) parece ser la construcción de un juego de enredo, muestra del ingenio del dramaturgo, capaz de entretener -suspender."<sup>135</sup> Su construcción era la esencia misma de estas piezas. El escritor sabía que los propios personajes debían crear las situaciones propicias para conseguir sus fines. Arellano ejemplifica lo anteriormente expuesto con Elena, dama de Todo es enredos amor de Moreto:

He de usar  
cuantos ardidés, quimeras  
trazas, astucias, engaños  
prevenciones, y cautelas  
pueda prevenir la industria.<sup>136</sup>

Al mismo tiempo de fabricar los enredos, los protagonistas sabían que estaban inmersos sin remedio en ellos. Don Manuel, galán de La dama duende de Calderón, así lo manifiesta:

¿Qué he de hacer  
que soy en mis opiniones  
confusión de confusiones.<sup>137</sup>

El enredo es una parte muy importante en las comedias de capa y espada. El público iba precisamente a entretenerse y a disfrutar de una función teatral que no le resultaba ajena. Por ejemplo en La dama duende de Calderón se alude al bautismo de Baltasar Carlos, hijo del rey Felipe IV,<sup>138</sup> en la tercera jornada se hace mención de la iglesia de San Sebastián, lugar conocido por

<sup>135</sup> Arellano, op. cit., p.47.

<sup>136</sup> Moreto. Todo es enredos amor. apud. Arellano, Ignacio. art. cit. en op.cit. p.47.

<sup>137</sup> Calderón. La dama duende. p.106. (vv.1491-1493).

<sup>138</sup> Calderón. La dama duende. p.49

los asistentes al teatro. Además, por su carácter lúdico, la comedia de intriga invitaba a la gente a asistir; no se necesitaba tener gran cultura para comprenderlas y disfrutarlas. Calderón, por ejemplo, en el transcurso de sus comedias introducía recapitulaciones y aclaraciones en boca de alguno de los personajes con el objetivo de que el auditorio no perdiera ningún detalle de la pieza; y, después de todo, "la confusión es mayor para los propios protagonistas que para el espectador."<sup>139</sup>

Debido a su misma naturaleza, el teatro tiene un doble significado: "el dramático, o literario, y el teatral, o espectacular."<sup>140</sup> En este sentido, el enredo va a depender principalmente del primero, porque todo lo necesario para su desarrollo y conclusión lo encontramos en el texto; pero esto no excluye que el director o autor, (que no era el poeta sino el empresario que "solía ser, a la vez, primer actor y organizador (...) de cuanto sucedía en el escenario)<sup>141</sup> pudiera intercalar algunos elementos, como en efecto ocurría,<sup>142</sup> que permitieran más fácilmente la construcción de la maraña escénica.

Cuando hablemos de las comedias de enredo o intriga nos referiremos preferentemente a las del modelo calderoniano porque, en primer lugar, fue el autor que supo darle nueva vigencia e importancia a las comedias de capa y espada. Varios estudiosos consideran la obra del poeta español como un modelo de equilibrio en su género;<sup>143</sup> en segundo, porque la comedia novohispana lo tomó como patrón a seguir, prefiriéndolo sobre Lope de

<sup>139</sup> García Valdés. Sor Juana Inés de la Cruz. Los empeños de una casa. p.71

<sup>140</sup> González Pérez. "El espacio teatral en Los empeños de una casa", op.cit. p. 269.

<sup>141</sup> Oliva, y Torres Monreal. Historia básica del arte escénico. p.195.

<sup>142</sup> Cfr. Oliva, y Torres Monreal, op.cit. p.195.

<sup>143</sup> Calderón. La dama duende. p.40.



Vega;<sup>144</sup> y, en tercer lugar, porque Calderón escribió comedias de enredo para la corte y, como sabemos, los dramas de Sor Juana pertenecen a este rubro, varios de sus personajes no eran sino un reflejo de los miembros de palacio.<sup>145</sup> "El teatro de Sor Juana, presidido por el signo barroco, se halla, como no podía ser menos, fuertemente influido por el teatro peninsular y muy especialmente por Calderón."<sup>146</sup> Para nuestro estudio el dramaturgo madrileño es un paradigma a seguir y conviene que analicemos algunos recursos utilizados por él. Comentaremos algunos pasajes de Casa con dos puertas, mala es de guardar y La dama duende, (drama escrito en 1629, el segundo, y publicado en 1632, el primero); ya que siempre han sido reconocidos como comedias de capa y espada. Sobre el enredo en La dama duende dice Valbuena Briones: "La maraña del enredo ofrece campo abierto a los equívocos, la confusión de identidades y la complicación. La habilidad del dramaturgo resplandece en la precisión, en la estilización y en la construcción."<sup>147</sup> Es importante decir que el escritor no dejó formas inamovibles para la comedia de capa y espada, sino que utilizó muy hábilmente las ya establecidas y aún las enriqueció.

El enredo se puede crear por diferentes medios. Para conducir la trama al punto deseado, el dramaturgo no va a echar mano de todos los recursos posibles, sino solamente de aquéllos que le sirvan para crear las situaciones que funcionen en su obra. El escritor ya sabe el modelo, pero la composición

<sup>144</sup> García Valdés, op.cit. p.39.

<sup>145</sup> Calderón. La dama duende. p.41

<sup>146</sup> García Valdés, op.cit. p.40.

<sup>147</sup> Valbuena Briones en Calderón. La dama duende. p. 42.

y el éxito de la comedia dependerán de él.

### A) Recursos.

En primer lugar debemos señalar que el enredo es una construcción del poeta bastante elaborada y compleja. Aunque, como hemos dicho, ya estaban establecidos los lineamientos de las obras, los creadores no podían depender solamente de lo que ya de antemano sabían que les daría resultado. Disponían de una serie de recursos cómicos y de enredo muy ricos; principalmente utilizaban variaciones ingeniosas de los mismos. Debemos definir algunos términos que son necesarios para comprender los mecanismos con los cuales se formaban los enredos. Tales términos son utilizados muy frecuentemente por los críticos y estudiosos del teatro español de los Siglos de Oro.

Comencemos por decir que el *enredo* es un lío o maraña, curiosamente también significa travesura; como lo confirma Doña Ángela a Isabel, su criada:

que, para hacer sola una  
travesura dos mujeres,  
basta haberla imaginado.<sup>148</sup>

El enredo es engaño o mentira. En literatura se entiende por enredo el nudo que se forma en el poema épico, en la novela y especialmente en el poema dramático.<sup>149</sup> El enredo se resuelve al final con el desenlace; también se le conoce como intriga, maraña, tramoya, dimes y diretes, confusión, entre otros. El Diccionario de Autoridades dice lo siguiente.

<sup>148</sup> Calderón. La dama duende. p.79

<sup>149</sup> Diccionario Larousse. s.v.

El embarazo y dificultad que resulta de enredarse y enmarañarse alguna cosa, y revolverse, y confundirse (...) Se toma comunmente por falsedad y engaño artificioso, mentira o patraña bien compuesta, donde diversas personas vienen a estar en trabajo, por la dificultad de desembarazarse de ella (...) Significa también enlace y trabazón artificiosa de unas cosas con otras; como el de las comedias y óperas de los theatros, mezcladas de varios lances, y texidas con arte para tener suspenso el auditorio.(s,y)

En este "mezcladas con varios lances, y texidas con arte" se encuentra todo el interés de nuestro estudio. El enredo seguía una trayectoria creciente hacia un clímax que, como habíamos apuntado, ocurría en la tercera jornada. Debemos señalar que en las representaciones, el público no podía saber dónde y cuándo se creaban las confusiones; el enredo se tejía tan sutilmente que el auditorio no se percataba de tales artificios. Cuando se daba cuenta, la historia ya estaba inmersa en una serie de situaciones extrañas y divertidas que lo admiraban: "El dinamismo de las comedias de capa y espada oculta una serie de matices y facetas fuertemente tensos. Diríase que el lector o espectador admirado por la arquitectura del enredo o la sagacidad del equívoco, no puede prestar atención, en el primer momento a una serie de relaciones, modalidades y alguna que otra tesis que bullen en estas obras."<sup>150</sup>

El *equivoco* es "Nombre o palabra que conviene a diferentes cosas: como Antojos, que significa los vidrios de que usan los cortos de vista, y tambien los apetitos de las mugéres preñadas (...) Hacha la de cera con que nos alumbramos, y el destal con que se parte la leña: y assi otras muchas palabras equivocadas, de que es mui fecunda nuestra Lengua, y con que se da ocasion a tantos dichos agudos, y juguetes de vocablos."<sup>151</sup> También se usa

<sup>150</sup> Valbuena Briones en Calderón. Obras Completas. p.32.

<sup>151</sup> D.A. s.v.

como adjetivo y significa "Semejante, aparente, y en cierto modo engañoso". Es una palabra o frase "que tiene doble sentido; cuya significación conviene a diferentes cosas";<sup>152</sup> "vale también lo mismo que equivocación" (D.A. s.v.) En las comedias de enredo, los equívocos se acercan más a la acepción de lo que entendemos hoy en día por equivocación, pero no dejan de ser ajenos totalmente a la doble significación, como veremos en Sor Juana: "El desenvolvimiento normal de los hechos se ve interrumpido por una causa, un error, una invención o una actitud intencionada. Surge de este modo el equívoco."<sup>153</sup> En La dama duende, don Manuel sufre un equívoco cuando don Luis le refiere que acaba de ser rechazado por Beatriz, prima de doña Ángela; don Manuel piensa que se refiere a la mujer que le pidió ayuda cuando él acababa de llegar a Madrid.<sup>154</sup> El error es un "concepto o juicio de reputar o tener por verdadero lo que es falso, y por cierto lo que es incierto; y al contrario lo incierto por cierto, y lo falso por verdadero." (D.A. s.v) Podemos observar que el error tiene una doble dirección que lo hace muy difícil de descubrir y superar para los protagonistas. En las comedias de capa y espada, ningún personaje está seguro del amor del otro; sufren celos, desvelos, congojas; suponen equivocadamente que el ser amado no les corresponde; de ahí que sus esfuerzos se encaminen a saber si son favorecidos; paradójicamente, en vez de salir de sus errores, caen sin remedio en otros nuevos. Podemos afirmar que los equívocos y errores de una pieza teatral son los principales motores para la formación del enredo.

<sup>152</sup> Diccionario Larousse (s.v.)

<sup>153</sup> Calderón. Obras Completas. p. 33.

<sup>154</sup> Calderón. La dama duende p.105.

La palabra *lance*, utilizada en plural para las comedias, tiene varias acepciones: significa duelo o desafío pero también circunstancia u ocasión; en el Siglo de Oro, esta última será un poco más utilizada que la primera. El Diccionario de Autoridades dice: "Significa también acaso y suceso repentino (...) En la comedia son los sucessos que se van enlazando en el artificio de esta, y forman el enredo o nudo, que tiene en suspension al auditorio hasta que se deshace. Lat. *Comedia Speciosi actus.*" (s.v.)

Podemos decir que los lances tienen que ver con una circunstancia dramática que en mayor o menor grado conlleva un riesgo para los protagonistas. También tienen mucho que ver con el honor de los jóvenes nobles; y en este código, los caballeros tenían la consigna de llevarlos a cabo y superar cualquier percance para conservarlo intacto.

"El mayor enemigo de la verdad y del hombre suele decirlo alguna vez, para acreditar otra el  *fingimiento*"<sup>155</sup>. Es una simulación o engaño. En este sentido, debemos mencionar que en el siglo XVII se hacía una diferencia entre fingir y disimular; acota Antonio Regalado en Calderón. Los orígenes de la modernidad en la España del Siglo de Oro: "Fingir implica simular, meterse en un papel, hacer creer a los demás y no sólo a uno mismo qué siente, representar lo que se finge, fingir lo que se representa (...) el fingir es "batalla sin enemigo" mientras que el disimulo lleva el enemigo dentro, es decir, significa luchar contra varios afectos."<sup>156</sup> Dicho autor menciona que en esta época fingir y simular son términos análogos, pero que están en

<sup>155</sup> Cervell. Retr. part.1 parr.5. apud D.A. s.v.

<sup>156</sup> Regalado. Calderón. Los orígenes de la modernidad en la España del Siglo de Oro. pp.468-469.

discordancia con el disimulo. Doña Ángela finge ser un duende o un ángel cuando es sorprendida por don Manuel y Cosme.<sup>157</sup> Por su parte, el *disimulo* es definido en el Diccionario de Autoridades como: "Dissimulacion, cautela, arte de ocultar lo que se siente o se quiere executar". En este sentido, concuerda con lo dicho por Regalado. En Casa con dos puertas... durante la segunda jornada, encontramos en un mismo personaje la diferencia entre ambos términos; don Félix debe disimular sus celos cuando descubre a un hombre en la habitación de Laura y más adelante está dispuesto a fingir que es un criado para conocer la verdad. En la actualidad fingir y disimular se toman como sinónimos y no hay distinción entre ambos.

Hemos reconocido que también influyen de manera decisiva lo que hemos denominado "*suposiciones falsas*" o *engaños*, es decir, cuando uno de los personajes supone algo erróneo sobre el ser amado, pero su conjetura no tiene fundamento, sin embargo, la cree como cierta. El engaño es definido así:

Falta y mengua de verdad en lo que se dice o hace, o en lo que se piensa, cree o discurre. Covarr. dice que sale del latíno Ganeum, que vale Burdel o lugar secreto, donde se trata poca o ninguna verdad, y se vende el gato por liebre. O que se forma de la preposicion *En*, y del nombre *Gana*, porque fácilmente se engaña el que tiene codicia y gana de alguna cosa, y hace otra (...) Carlos Bovilio citado por Covarr, dice que viene del frances *Engignier*, porque el que engaña es ingenioso y astuto. (D.A. s.v.)

Las damas y caballeros engañan a los demás personajes para ocultar sus intenciones y como medio para salirse con la suya. En La dama duende, doña Ángela quiere engañar a don Manuel, ocultándole su identidad porque

<sup>157</sup> Calderón, La dama duende. p. 127.

así conviene a sus fines; en Los empeños, don Pedro intenta engañar a don Rodrigo para quedar bien con él.

Una forma particular de este recurso es “engañar con la verdad”, es decir, que uno de los personajes intente hacer creer a otro que no es lo que en realidad es. En La dama duende encontramos un ejemplo de lo anterior:

*Doña Beatriz:* Ya el agua y dulce está aquí;  
vuxelencia mire si...

*Doña Ángela:* ¡Qué error y qué impertinencia!  
Necia, ¿quién es excelencia?  
¿Quieres engañar así  
ahora al señor don Manuel  
para que con eso crea  
que yo gran señora sea?<sup>158</sup>

Lope de Vega en su Arte nuevo de hacer comedias declara:

El engañar con la verdad es cosa  
que ha parecido bien (al público)<sup>159</sup>

El dramaturgo reconoce que el auditorio también tiene que ver al aprobar o desaprobado un recurso. Valbuena Briones habla al respecto y reconoce lo anterior como un rasgo característico de esta época: “Tópico del barroco es el de que las sensaciones son engañosas y como resultado no se debe prestar demasiado crédito a las apariencias que pueden producir falsos testimonios. El caballero tiene frente a este mundo resbaladizo de la realidad el dominio de la fe.”<sup>160</sup>

Como podemos observar, los recursos para la creación del enredo se utilizaban en todas sus modalidades posibles. La capacidad e ingenio de los

<sup>158</sup> Calderón. La dama duende. p.138. (vv. 2408-2415).

<sup>159</sup> Lope de Vega. Arte nuevo de hacer comedias en Checa, op. cit. p. 50.

<sup>160</sup> Calderón. La dama duende. p.153.

poetas quedaban manifiestas cuando podían entretejer sutilmente todos estos detalles.

Su contrario es el desengaño, definido así: "Luz de la verdad, conocimiento del error con que se sale del engaño (...) Se llama también el objeto que excita al desengaño."(D.A. s.v.) Cabe resaltar que en la época barroca el desengaño tenía un significado positivo; era, en pocas palabras, lo verdadero, lo cierto, aquél que salía del engaño debía considerarse dichoso porque había descubierto su error.

La *suposición* es una hipótesis o presunción que se hace sobre algo, pero no se ha comprobado. Encontramos también que la suposición es "dar por sentado un hecho" (D.A. s.v.). Los personajes de las comedias dan por hecho que lo que perciben mediante los sentidos es real y actúan en consecuencia; algunos tendrán razón, otros se enredarán aún más. En este sentido podríamos decir que los caballeros y las damas sufren un "autoengaño." Las apariencias conducen a los personajes a nuevas realidades, creadas por ellos mismos. El engaño forma, junto con el equívoco, las bases más importantes del enredo.

El *acaso* es un "suceso impensado, contingencia, casualidad, ú desgracia" (D.A. s.v.). Las comedias de capa y espada o enredo están muy relacionadas con lo imprevisto, con las "variaciones de fortuna". El acaso es lo que los personajes no pueden controlar, aunque ellos desearían poder hacerlo. En ocasiones aparece a favor de éstos, como cuando don Juan resguarda a doña Ángela en la habitación de don Manuel, pensando que él



se encuentra ausente. En otras, aparece en su contra, pero siempre determinará el desarrollo de la acción.

Los espacios son fundamentales para la creación del enredo.<sup>161</sup> Los jardines y lugares apartados contribuyen a los encuentros y desencuentros de los jóvenes nobles. En La dama duende, Calderón introduce una alacena que es una puerta hacia la habitación de don Manuel. Dice Valbuena Briones: "La alacena de vidrio es un recurso típico de la farsa cómica. Por medio de él, el autor puede crear una serie de situaciones bufas y de grotescos equívocos, cuya causa, irónicamente, el auditorio conoce."<sup>162</sup> Apunta también que tiene un valor simbólico, porque este mueble está destinado a guardar el honor de don Juan y don Luis, hermanos de la dama duende, y el hecho de que sea de vidrio representa la fragilidad de ambos.<sup>163</sup> Don Luis escucha la conversación que tiene su hermana Ángela con su prima Beatriz en un lugar apartado de donde se hallan ellas; sufre celos porque supone que las dos jóvenes hablan del encuentro de su amada con su hermano.

Wardropper señala que los celos son fundamentales en este tipo de drama: "Los enredos de la intriga dependen en gran parte de los celos infundados (...) Se teje una telaraña de celos en donde se enredan todos. (...) tienen su origen en el engaño de los sentidos y en la desconfianza"<sup>164</sup> Los celos son considerados por Arellano como un recurso técnico<sup>165</sup> porque son inherentes a estos dramas. No hay comedia de enredo sin celos. Éstos

<sup>161</sup> García Valdés, op.cit. p.71.

<sup>162</sup> Calderón. La dama duende. p. 63.

<sup>163</sup> Loc.cit.

<sup>164</sup> Wardropper. "El problema de la responsabilidad", op.cit. pp.715-716.

<sup>165</sup> Arellano, op.cit.p.41.

funcionan también como motores para deshacer el engaño. En Casa con dos puertas, mala es de guardar, Laura trama un plan con su criada para traer a don Félix a su casa, y así salir de la duda si el joven noble ama a Nise, su antigua enamorada. Además, existen elementos que provocan o refuerzan los celos, como cuando don Félix distingue un “bulto” entre las sombras. En este sentido, pensamos que los celos debían interesar al auditorio y seguramente eran una de las principales causas del éxito de este tipo de dramas.

Tanto en La dama duende como en Casa con dos puertas podemos ver que las damas enamoradas nunca dejan que su identidad sea conocida por el joven amado, principalmente para salvaguardar su honor; aunque es necesario decir que lo hacen no por iniciativa propia sino por temor al padre o a los hermanos, quienes son, por otra parte, los principales interesados en ocultar a dichas damas. Este recurso se relaciona muy directamente con los valores y costumbres de la época.

Otro procedimiento utilizado por Calderón es la partida de algún personaje y su regreso repentino, este medio es muy común en las comedias de capa y espada y, también lo encontramos al contrario, cuando un personaje engaña a los demás diciéndoles que partirá pero no lo hace. Doña Beatriz dice a don Juan y a don Luis que tiene que regresar a su casa; sin embargo, se queda, ya que tiene que ayudar a su prima en su plan. Por su parte, don Manuel se marcha con Cosme porque deben arreglar unos asuntos, pero regresan porque a Cosme se le han olvidado unos papeles;

esto ocasionará que sorprendan a doña Ángela en el momento en que ella intenta robar el retrato que tiene don Manuel en su habitación.<sup>166</sup> Tenemos en otras comedias que en vez de partir el galán, llega el padre de la joven y sorprende a los enamorados.<sup>167</sup> En casa con dos puertas....., Fabio, padre de Laura, regresa en el momento en que ella se encuentra con don Félix; esto dará pie a que el público conozca que hay una puerta falsa en la casa.

El dramaturgo sabía que cuando los enamorados se iban a encontrar, podía introducir a otro personaje para que hubiese una equivocación, esto, como veremos, se efectuaba en la noche y, la suplantación de nombres, derivaba en una confusión bastante compleja. En las comedias de capa y espada todos los encuentros de los jóvenes enamorados debían ser ocultos, escondidos; el amor tenía que ser clandestino, “la clandestinidad hace posible la comedia; si no, no habría enredo.”<sup>168</sup> Los encuentros debían darse en la obscuridad, como diría Ignacio Arellano, en la *nocturnidad*. El Diccionario de Autoridades dice que la nocturnidad es una “cualidad o condición de nocturno” (s.v), pero también desde la perspectiva del derecho penal de la época, la nocturnidad era una “circunstancia agravante de reponsabilidad, resultante de ejecutarse de noche ciertos delitos” (s.v) Los enamorados se encontraban en la noche porque el amor era de cierta forma un delito, así lo afirma doña Ángela cuando se percata de que su vida está en peligro por no querer dar a conocer su identidad.

¡Ay de mí! ¡detén la espada,

<sup>166</sup> Calderón. La dama duende. p.125-130.

<sup>167</sup> Arellano, op.cit. p.36

<sup>168</sup> Arellano, op.cit. p. 41.

sangriento el brazo detén!  
 Que no es bien que des la muerte  
 a una infelice mujer.  
 Yo confieso que lo soy;  
 y aunque es delito el querer,  
 no delito que merezca  
 morir mal, por querer bien.<sup>169</sup>

Isabel confunde a Cosme con don Manuel debido a la obscuridad que impera en la habitación. Podemos afirmar que la felicidad esperada es lo que motiva a los protagonistas a transgredir lo prohibido y a correr los riesgos que los lleven a la consecución del bien anhelado. Por otro lado, estos encuentros a escondidas tenían relación directa con un valor muy importante de la época: el honor, sobre todo para las jóvenes nobles. Cuando intenta descubrir lo que ha hecho su hermana, don Luis exclama:

Luz tomaré, aunque imprudente,  
 pues todo se halla con luz,  
 y el honor con luz se pierde.<sup>170</sup>

Todo lo anteriormente expuesto, nos lleva a decir que el principio de todo enredo o intriga comenzaba por los anhelos de los personajes. Las damas conocían a un joven caballero que las atraía, pero este noble era inaccesible para ellas porque las normas de conducta de la sociedad no les permitían buscarlo abiertamente; no obstante, encontraban la manera de verlo sin que nadie se diera cuenta. A los hombres les pasaba lo mismo, pero ellos no poseían la astucia necesaria para lograr sus objetivos; y esto, en ocasiones, producía que los lances de las mujeres acabaran en un enredo más compenetrado en la acción, y que el de los varones finalizara en un equívoco

<sup>169</sup> Calderón. *La dama duende*. p.129. (vv.2149-2156).

<sup>170</sup> *Ibid.* p.150. (vv.2708-2710).

más cómico o risible.<sup>171</sup>

El enredo no surgía espontáneamente, debía tener la colaboración de los personajes de las comedias, es decir, todo enredo se ocasionaba, como hemos señalado repetidamente, cuando uno de los protagonistas deseaba encontrarse con el ser amado y planeaba una estrategia viable para citarse con él. La confusión se creaba cuando los planes no salían como se habían previsto por la inoportuna aparición de alguna circunstancia que lo cambiaba todo. La ventaja estaba en que el dramaturgo podía controlar esos “acazos” y podía desenredar el embrollo con otro acaso o con algún otro recurso. El enredo es inherente a los protagonistas porque pueden tomar diversas decisiones sobre su actuar.

Otros aspectos importantes que debemos tomar en cuenta tienen mucho que ver con el ingenio femenino y son todos los elementos de vestuario y objetos accidentales (como plumas, bandas, cartas, etc.) que son destinados para alguien en especial. En La dama duende, Ángela deja una carta a don Manuel debajo de la “toalla” de las almohadas para que sus hermanos no la descubran. En otras comedias las misivas no llegaban a sus destinatarios sino que por una situación imprevista caían en manos de otro, ocasionando un enredo mayor, como en Amor es más laberinto, cuando Razimo, en vez de entregarle la carta a Lidoro, la pone en manos de Atún, criado de Teseo.

Los papeles y documentos también tienen cierto significado; cuando Isabel descubre unos papeles en la maleta de don Manuel, Ángela le pregunta si son de mujer e Isabel le responde:

<sup>171</sup> No en todos los casos, don Pedro de Arellano en Los empeños de una casa llevará a cabo un lance que dará pie a toda la comedia, su lance funciona como motor esencial.

No, señora  
sino procesos que vienen  
cosidos y pesan mucho.

Cabe destacar la respuesta de doña Ángela ante la de su doncella.

Pues si fueran de mujeres,  
ellos fueran más livianos.<sup>172</sup>

Cada elemento utilizado en el teatro del Siglo de Oro puede ser interpretado como un símbolo, así lo afirma Parker,<sup>173</sup> Así, por ejemplo, las cartas simbolizarían la transgresión de las normas sociales o el amor prohibido. Wardropper, al hablar de Casa con dos puertas, mala es de guardar, dice: "Las puertas duplicadas simbolizan el engaño a que está sujeto el hombre y, por extensión, la apariencia falsa de la realidad"<sup>174</sup> La alcena de La dama duende representa la fragilidad del honor. Los escritores barrocos utilizaban la metáfora y las imágenes poéticas para darle mayor vitalidad y significación a sus obras:

El sol era la dama, el girasol el caballero. Las descripciones de la dama fulguraban entre descabellados neoplatonismos. El lenguaje se hacía traslúcido, diamantino, extraordinariamente hermoso. Constantemente un anhelo y un loco afán llevaban a los interlocutores a forzar su ingenio buscando las metáforas más audaces.<sup>175</sup>

El problema de establecer una relación entre un elemento de la comedia y su significado es que las interpretaciones llegan a ser muy variadas, pero es muy interesante lo que podemos encontrar si leemos las obras bajo esta perspectiva.

<sup>172</sup> Calderón. La dama duende, p. 80. vv.825-829.

<sup>173</sup> Cfr. Parker, Alexander. "Aproximación al drama español del Siglo de Oro", op.cit., p.350.

<sup>174</sup> Wardropper, Bruce. "El problema de la responsabilidad en la comedia de capa y espada de Calderón", op.cit. P.715.

<sup>175</sup> Valbuena Briones en Calderón. Obras completas, p.32.

Las máscaras, embozos y disfraces, igualmente recurrentes, tienen la función de ocultar la identidad de los personajes; sobre todo, encontramos muy frecuentemente los embozos en las mujeres, al respecto dice Valbuena Briones: "Por herencia morisca existía la costumbre de que las mujeres salieran con el rostro cubierto o tapadas. Debido a los abusos que tal atavío provocaba se pregonaron en 1639 unas pragmáticas que prohibieron el uso de andar cubiertos los rostros de las mujeres con velos."<sup>176</sup> De esta forma, un caballero podía pensar que bailaba con su amada cuando en realidad estaba bailando con la dama del otro caballero o con su sirvienta. Este recurso se combinaba con alguno de los anteriormente mencionados y, al tiempo, cumplía la misma función de la nocturnidad; ambos recursos ocultaban la identidad de los personajes. Al inicio de la tercera jornada, doña Ángela, su prima y sus criadas hacen un baile que recuerda los palacios árabes; se disfrazan y se cubren para no ser descubiertas por don Manuel. Por otra parte, es curioso observar que las mujeres se disfrazaban de hombres para ir en busca de su amado y de paso estorbar sus amoríos con la nueva dama; aunque Calderón nunca gustó de utilizar este recurso.<sup>177</sup> Los personajes generalmente fingen ser otro para conseguir algo a su favor.

Hemos hablado de algunos recursos utilizados por los dramaturgos y a nuestro juicio éstos son los más importantes. En los diferentes autores vamos a encontrar variantes. Por ejemplo en Don Gil de las calzas verdes, Tirso de Molina hace que doña Juana busque a su amado don Martín de Guzmán y se pone por nombre Don Gil; en la tercera jornada hay tantos don Giles que

<sup>176</sup> Calderón. La dama duende. p.53.

<sup>177</sup> Valbuena Briones en Calderón. Obras completas. p.34.

la situación presentada resultaba absurda y al mismo tiempo cómica e ingeniosa para el auditorio. Realmente, en cada comedia de capa y espada encontraremos diversos recursos y cada obra vale por las variaciones argumentales que aporta a la representación y al juego escénico.

Antonio Regalado menciona lo siguiente cuando habla del drama calderoniano.

La comedia (...) se desarrolla en clave cómica, dando énfasis a lo lúdico, una estructura dramática que pone en juego la inter-acción entre los actores que parten de normas que han aceptado por tácito contrato social. La transgresión o la afirmación de esas normas genera el enredo, que cobra vida propia trascendiendo a todos y cada uno de los personajes, (...) El embrollo se sustenta del fracaso de la comunicación hasta el final, cuando el dramaturgo instaure artificialmente un acuerdo entre los participantes. La mentira y el equívoco que van dando forma al estambre de la trama dependen tanto de la voluntad como de las circunstancias, de la intención como de las apariencias, laberinto en el que se pierden los personajes, borrándose esa distinción nítida entre sujeto y mundo que se hace patente en la farsa. Las situaciones de las comedias existen en tanto se representan o el lector las revive haciendo composición de lugar pues, al abandonar el teatro o cerrar el libro, aunque sienta el impacto de la obra, se le escapará el argumento, quedándole sólo la experiencia del vértigo de haber vivido casi alucinatoriamente durante dos horas la entropía hecha carne.<sup>178</sup>

Hemos visto que la comedia del Siglo de Oro se basa principalmente en las ideas imperantes de la época, en sus valores y concepciones del mundo. En las de capa y espada esto se puede apreciar más nítidamente porque se sitúan en el "aquí y en el ahora" y en lugares conocidos. Los personajes responderán en consecuencia a los estímulos que se les presenten.

Podemos resaltar el papel que juega la mentira. Habíamos señalado que las mujeres tenían de alguna manera más "permiso" para decir falsedades

<sup>178</sup> Regalado, *op.cit.*, p.454.



que los hombres. Valbuena Briones señala: "El "mentís" era una de las ofensas que manchaban el honor de un caballero y que aparecen con frecuencia en la comedia española"<sup>179</sup> Calderón sabía que si uno de sus personajes varones mentía, la única forma de restablecer su honor era a través de un duelo a muerte y esto, en una comedia de capa y espada, no resultaba lo más recomendable. Valbuena Briones comenta en su estudio introductorio a las Obras Completas, que Calderón tenía cierta aversión a la mentira y cita un pasaje de El maestro de danzar para probar su afirmación.

¿Quién creerá, ¡cielos!, que sea  
el mentir un hombre honrado  
la cosa más torpe y fea,  
y que haya trance que agrade  
ver que un hombre honrado mienta?<sup>180</sup>

Dicho crítico apunta que Calderón se regía por la antinomia razón y sentimiento, al igual que Cervantes,<sup>181</sup> Por una parte estaba la realidad de lo que existe y por otra la realidad de la creación artística, ambos mundos, realidad-imaginación, tendrán que convivir muy íntimamente en su obra: "para él lo natural y por tanto lo verdadero, es todo aquello que está regido por los principios dogmáticos. Lo que no está sometido al dogma es falso y no se le da categoría de real"<sup>182</sup> El dramaturgo español sabía que el mundo de la imaginación tenía su propia realidad desde el momento en que era formulada,<sup>183</sup> y que tenía el legítimo derecho de introducir en su obra todo lo que no contradijera su idea de creación. Por su parte, Sor Juana proponía

<sup>179</sup> Calderón. La dama duende. p.153.

<sup>180</sup> Valbuena en Calderón Obras completas. p.36

<sup>181</sup> Loc cit.

<sup>182</sup> Ibid. 39.

<sup>183</sup> Ibid. p. 36

que la *mentira* estaba relacionada con el engaño porque para sus protagonistas la verdad era sólo aquello que percibían mediante los sentidos, pero la escritora les mostrará que no es así, cuando después de muchas vicisitudes se daban cuenta de la verdad, pero después de todo, ¿qué otra cosa podríamos esperar del amor?

*Cel.* Señora, nada me admira  
Que en Amor no es novedad,  
Que se vista la verdad  
Del color de la mentira.<sup>184</sup>

El enredo simboliza de cierta forma la “confusión del mundo”;<sup>185</sup> los engaños que nos presenta la realidad, los errores que podemos tener si no sabemos descifrar las apariencias, lo que nos llevará a cometer un sinnúmero de equivocaciones. Cada recurso utilizado por los dramaturgos en las comedias de capa y espada pareciera ser una advertencia. En las comedias de enredo todo es dudoso, impredecible, engañoso, y si intentáramos buscar alguna verdad, la hallaríamos sin duda en el corazón de los protagonistas.

<sup>184</sup> Sor Juana Inés de la Cruz. Segundo volumen de sus obras. (edición facsimilar). p.463. (vv. 117-120).

<sup>185</sup> Wardropper “El problema de la responsabilidad” apud Arellano, op.cit. p.42

## CAPÍTULO CUARTO.

### El enredo en las comedias de Sor Juana Inés de la Cruz.

Durante el siglo XVI, el teatro novohispano se manifestó en forma de piezas didácticas que tenían el fin de evangelizar a los indígenas, así como en las obras de Juan Pérez Ramírez y Fernán González de Eslava que son en su mayoría alegóricas. Pero fue hasta el siglo XVII cuando se declaró en su modalidad propiamente cómica, tanto en el ámbito sacro como en el profano. El poder civil y el eclesiástico necesitaban del elemento visual para entrar en las conciencias de la comunidad. Todo acto, como festividades de santos, entradas de virreyes o arzobispos, autos de fe, etc., debían de convocar al pueblo para que pudiera observar la omnipotencia del aparato de Estado. La sociedad barroca de la Nueva España era esencialmente teatral.

Las expresiones culturales en la Nueva España fusionaban todas las artes: poesía, pintura, teatro, música, etc., que se unían en estas celebraciones con el fin de reforzar la ideología dominante.

Sor Juana Inés de la Cruz (¿1648?¿1651?-1695) fue, junto con Juan Ruíz de Alarcón, la gran representante del teatro virreinal. En este rubro se destacó en la creación de autos sacramentales y loas cortesanías. Las comedias que escribió fueron realizadas por encargo.<sup>186</sup> Tanto Los empeños

<sup>186</sup> Dice sor Juana en la Respuesta a sor Filotea...: "el escribir nunca ha sido dictamen propio, sino fuerza ajena", p.33. También en la Carta al P.Núñez leemos: "La materia, pues, de este enojo de V.R., mui amado padre y señor mío, no ha sido otra que la de estos negros versos de que el Cielo tan contra la voluntad de V.R. me dotó. Éstos he rehusado sumamente el hacerlos, y me he excusado todo lo posible (...) sólo digo que no los hacía por dar gusto a V.R., sin buscar ni averiguar la razón de su aborrecimiento(...) A esto se siguió el Arco de la Iglesia. ésta es la irremesible culpa mía, a la qual precedió avérmel(o) pedido tres veces o quatro veces, y tantas despedidome yo, hasta que vinieron los dos señores jueces hacedores, que antes de llamarme a mí llamaron a la madre priora y después a mí, y mandaron en nombre del Excelléntissimo Sr. Arzobispo lo hiciese."(Renglones33-62) en Alatorre "La carta de sor Juana al P. Núñez". NRFH. XXXV.pp.618-619.

de una casa como Amor es más laberinto fueron compuestas y representadas después de la muerte de Calderón de la Barca. La primera el 4 de octubre de 1683 en la casa del contador Fernando Deza "como homenaje a los virreyes, Condes de Paredes y Marqueses de la Laguna, y también para celebrar la entrada pública del nuevo arzobispo don Francisco de Aguiar y Seijas"<sup>187</sup>. La segunda "se representó el 11 de enero de 1689 en el palacio virreinal para celebrar el cumpleaños del nuevo virrey, Gaspar de Silva, conde de Galve, recién llegado a Nueva España para sustituir al conde de la Monclova"<sup>188</sup>

De las comedias nos dice García Valdés: "los caracteres de ambas son muy semejantes, en las dos el objeto de estudio es el amor, y los recursos utilizados para las complicaciones y enredos son parecidos en una y en otra."<sup>189</sup> En efecto, al leer las dos obras nos damos cuenta que son muy similares; no obstante, hemos preferido estudiar cada una por separado con el propósito de destacar sus diferencias. Las loas que las acompañan son interesantes y se relacionan directamente con los dramas; pero nos referiremos preferentemente a los segundos ya que ahí se encuentra nuestro objeto y tema de este estudio.<sup>190</sup>

Los críticos tienen diversas opiniones sobre estas obras Vossler ha dicho: "Su comedia de capa y espada Los empeños de una casa, podría

<sup>187</sup> García Valdés, *op.cit* p. 51. Vease también el excelente estudio de Susana Hernández Araico.

"Problemas de fecha y montaje en *Los empeños de una casa* de Sor Juana Inés de la Cruz" en Sor Juana Inés de la Cruz y las vicisitudes de la crítica. pp.161-174.

<sup>188</sup> Carmen García Valdés, *op.cit*. p.49.

<sup>189</sup> *Ibid.* p.50

<sup>190</sup> Utilizaremos para citar el texto la edición facsimilar del Segundo volumen de las obras de Sor Juana Inés de la Cruz. México. Facultad de Filosofía y Letras-UNAM. 1995. y para la numeración versal la cotejaremos con el cuarto tomo de las Obras Completas hecha por Alberto G. Salceda.

haber sido compuesta por un imitador cualquiera de Calderón. La comedia mitológica y galante Amor es más laberinto, situada en una convencional antigüedad (...), carece en absoluto de estilo; fue una obra de encargo.”<sup>191</sup> Otra opinión poco favorable es la de Schilling: “Cabe mencionar también las dos comedias y los sainetes de la décima musa (...) cuyas obras Los empeños de una casa y Amor es más laberinto, aunque no sean comparables con su excelente lírica, a que debe su renombre, me obligan a mencionarla como autora teatral.”<sup>192</sup> Por su parte, Octavio Paz declara: “Entre los descendientes de Calderón, algunos de gran talento como Rojas y Moreto, la mexicana no hace mal papel; Los empeños de una casa es una comedia que no desmerece demasiado frente a El lindo don Diego, Entre bobos anda el juego y otras de los mismos autores.”<sup>193</sup> De Amor es más laberinto afirma: “La verdad es que -para mí y unos pocos más que la hemos leído con simpatía- es una obra llena de peripecias entretenidas y de la que emana una poesía pintoresca, hecha de la superposición del arcaísmo cretense y el barroquismo palaciego del lenguaje y la intriga”<sup>194</sup>. Paz encuentra el mérito de esta comedia en la primera jornada cuando Teseo refiere sus hazañas y “expone su idea del origen del Estado, es decir, de cómo nació la dominación sobre los hombres.”<sup>195</sup> Reconocemos estos atributos en las comedias, pero además podemos apreciar el acierto en su creación, en el argumento y en otros aspectos que señalaremos más

<sup>191</sup> Karl Vossler *apud* Paz, Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe. p. 431

<sup>192</sup> Schilling, Teatro profano en la Nueva España (fines del siglo XVI a mediados del XVIII). p. 157.

<sup>193</sup> Paz, *op.cit.* p.431.

<sup>194</sup> *Ibid.* p.437.

<sup>195</sup> *Ibid.* p. 438.

adelante. Lo que deseamos, sobre todo, es analizar detenidamente estas obras y subrayar el mérito que poseen en la creación de la intriga. Me parece necesario, como parte inherente de mi análisis, exponer los principales sucesos que refiere la trama de ambas comedias precisamente para insistir en lo intrincado del enredo.

Comenzaremos por decir que estos dramas fueron escritos "para la corte virreinal y los palacios de la aristocracia"<sup>196</sup> Apunta Bravo:

Casi todo gran suceso acaecido en la metrópoli o en la colonia se celebra con fiestas palaciegas que tienen lugar en la corte o en la casa de algún funcionario de importancia. Los acontecimientos dichosos: nacimientos, cumpleaños, matrimonios, onomásticos y otras celebraciones dan lugar a que poetas y dramaturgos pongan su talento al servicio de los poderosos.<sup>197</sup>

Es importante destacar este hecho porque desde su concepción misma, la poetisa estaba consciente del lugar de la representación. No es lo mismo un corral que un palacio, no sólo el auditorio es diferente, sino que el segundo ofrece más posibilidades para la escenificación. Apunta García Valdés: "En las comedias cortesanas o palaciegas el escenario podía quedarse a oscuras, ya que se representaban con luz artificial, a diferencia de las que se representaban en los corrales que se hacía con luz de día."<sup>198</sup> Al respecto escribe Schilling:

aproximadamente desde 1675 en adelante, todo acontecimiento agradable referente a los miembros de la familia real y virreinal, ya fuesen onomásticos o nacimientos, se solían celebrar con la representación de una o varias comedias en el palacio virreinal. A estas funciones solían concurrir la Real Audiencia, el Tribunal y el

<sup>196</sup> *Ibid.* p. 433.

<sup>197</sup> Bravo, *op.cit.* pp. 30-31.

<sup>198</sup> García Valdés, *op.cit.* p. 61.

Ayuntamiento, de suerte que las comedias realmente llegaron a desempeñar un papel de importancia para la celebración de cualquier festejo.<sup>199</sup>

Los invitados que asistían a palacio manejaban los códigos cortesanos vigentes y tenían mayor contacto con la cultura de la época. Sor Juana tenía la libertad de introducir en sus dramas juegos de palabras y enredos complicados y, además, pequeñas discusiones en las que quedaba manifiesto su genio. Esto es cierto, sobre todo en Amor es más laberinto, en la que se “exagera la nota culterana.”<sup>200</sup> y la cual “conlleva una recepción cortesana de la más alta nobleza.”<sup>201</sup>

El enredo en estas comedias es totalmente convencional. La jerónima no inventa nuevos recursos, más bien, y esto hay que subrayarlo, los recrea y los desarrolla hasta sus últimas consecuencias. Que estas obras hayan sido compuestas por encargo no le quitó a Sor Juana el gusto por hacerlas. Dice Paz refiriéndose a este respecto.

el conflicto teatral, sin el cual no hay ni comedia ni drama, reside no en la oposición de los caracteres sino en las situaciones mismas. Esto último significa que la confusión y el equívoco desempeñan una función cardinal. Mundo de sombras y máscaras (...) El azar combina las cartas una y otra vez hasta que triunfa al verdad (...) El enredo, los chistes, los diálogos de graciosos y enamorados, los bellos versos, todo es perfecto (...) Sor Juana es un autor típico de este periodo pero, a diferencia de Rojas y Moreto, está encerrada en sus convenciones y sería inútil buscar en sus comedias la más leve transgresión a la estética del decoro.<sup>202</sup>

El enredo en las comedias de Sor Juana va a tener su origen en las

<sup>199</sup> Schilling, op.cit. pp.149-150.

<sup>200</sup> Cfr Paz, op.cit. p. 437

<sup>201</sup> Hernández Araico. “Festejos teatrales en la Nueva España y el Perú”. La cultura literaria en la América virreinal, p.318.

<sup>202</sup> Paz, op.cit. p. 433.

industrias creadas por las damas; el deseo por obtener al ser amado va a ser el detonante de todo el juego dramático.

Señalaremos algunos paralelismos argumentales entre ambas comedias. Amor es más laberinto, reviste diversos intereses para nosotros. En primer término porque no ha sido tan estudiada<sup>203</sup> como Los empeños; y en segundo, porque es una comedia de capa y espada pero con personajes mitológicos: Teseo, Baco, Ariadna, Fedra, Minos, y lo que nos llama la atención es que nuestra poetisa haya podido crear una comedia de capa y espada con un asunto eminentemente trágico.

Todo empieza con el sacrificio de Teseo, junto con las siete doncellas y mancebos al Minotauro. Las dos hermanas salen de palacio con sus respectivas doncellas. Ariadna es pretendida por Baco, príncipe de Tebas; y Fedra por Lidoro, príncipe de Epiro. Laura, criada de Fedra, narra cómo fue capturado el príncipe de Atenas. Los soldados sacan a Teseo y en ese momento el corazón de las dos jóvenes se trastoca y se enamoran del bello doncel. Algo parecido ocurre en Los empeños: doña Ana primero conoce a don Juan en Madrid, pero al irse a Toledo, ve a don Carlos de Olmedo y su afecto se vuelca hacia él. Lo anterior sólo es un pretexto para dar pie al enredo, pero es curioso constatar que en las dos obras, Sor Juana parece resaltar la inconstancia del amor femenino.

Salen Baco y Lidoro, el primero con Racimo, su criado. Las dos jóvenes planean la manera de acercarse al príncipe de Atenas; ambas desean liberarlo de la muerte a la que ha sido sentenciado por el rey Minos. Ariadna

<sup>203</sup> Cfr. Hernández Araico. "Festejos teatrales en la Nueva España y el Perú", op.cit. p. 320.



se da cuenta desde el principio que Teseo prefiere a Fedra y esto le provoca celos. En Los empeños, doña Ana se percata también desde el inicio que el corazón de don Carlos pertenece a Leonor, pero ambas confían en poder cambiar el corazón del caballero hacia ellas:

*D. An.* Pues alto, Amor, qué bacilas  
Si de que pueden mudarse  
Tengo el exēplo en mi misma?<sup>204</sup>

Estas coincidencias en las dos comedias no son gratuitas, sirven para la fabricación del enredo. Al igual que en Calderón y otros autores, podemos notar el tópico de “la llegada a un lugar”<sup>205</sup> que sirve de prólogo para introducir a los espectadores en la trama.

Ariadna planea con su criada Cintia la forma de cambiar el afecto de Teseo hacia ella. Baco, por accidente, escucha la conversación y supone que Ariadna se ha enamorado de Lidoro, aquí comienza el enredo. Durante casi toda la obra Baco creará que su dama está enamorada del príncipe de Epiro. También en Los empeños encontramos lo anterior, doña Leonor cree que don Carlos favorece a doña Ana, y conoce la verdad hasta el final. Este recurso lo utilizan Calderón y otros autores en sus obras. En La dama duende, don Manuel supone que doña Ángela es dama de don Luis; por su parte, este último piensa que don Manuel corteja a Beatriz, y no es sino hasta los últimos versos de la tercera jornada cuando los dos jóvenes salen de su error. Es curioso observar lo anterior, porque si bien los otros enredos se van desenmarañando poco a poco, este malentendido prevalece hasta la

<sup>204</sup> Sor Juana Inés de la Cruz. Segundo volumen de sus Obras. (vv. 612-614).

<sup>205</sup> Amezcua. “Hacia el centro: espacio e ideología en la *Comedia nueva*”. Espectáculo, texto y fiesta. pp. 159-160.

conclusión de la comedia.

77

Más adelante, Racimo aconseja a su amo que disimule sus celos y que finja que ama a Fedra; a Baco le parece un disparate, pero su criado lo convence. Cuando aparece dicha dama, Baco siente temor, y su siervo le responde:

Qué importa? Llegate errãdo,  
Que repite para Amante,  
Quien cursa de mentecato.  
Haz cuenta, que eres Poeta,  
Y que te hallas en un passo  
De Comedia, donde es fuerça,  
Sin estar tu enamorado,  
Fingir otro, que lo esté  
Y dile Soles, y rayos,  
Ansias, desvelos, respetos,  
Temor, silencio, y cuydado;  
Y atencion, sin esperança,  
Que es lo que corre en Palacio,  
Y verás, como lo aciertas.<sup>206</sup>

Aquí podemos encontrar varios tópicos de los que hemos hablado. El enredo se produce con las apariencias falaces que perciben los personajes. Las damas no están engañadas; ellas saben perfectamente lo que quieren; los que están equivocados son los jóvenes caballeros que se dejan llevar por lo que ven. Lidoro, que hasta este momento sólo se sentía rechazado, al ver a Baco que corteja a su amada, se llena de celos y reta al príncipe de Tebas a un duelo. La habilidad de la poetisa para entretejer el enredo es muy sutil y brillante. Los acontecimientos devienen lógicamente de acuerdo con lo que ha pasado en el tablado. Baco y Lidoro tienen razón en sentir celos, ya que Fedra y Ariadna están enamoradas del príncipe de Atenas, en lo que yerran,

<sup>206</sup> Sor Juana Inés de la Cruz. Segundo volumen de sus obras (vv. 1156-1169).

es en creer que uno es el rival del otro.

Encontramos que en las dos comedias, los jóvenes caballeros experimentan un conflicto contradictorio de afectos. En Amor es más laberinto, Teseo ama a Fedra, pero le debe su vida a Ariadna. En Los empeños, Don Carlos quiere a Leonor, pero está obligado a cuidar el honor de doña Ana quien lo ha salvado de la justicia. Ambos deben de esconderse; esta circunstancia contribuirá al enredo porque no permitirá a los jóvenes enfrentarse con el rey Minos y con don Pedro de Arellano respectivamente.

La segunda jornada fue escrita por Juan de Guevara, "poeta gongorino premiado varias veces en los certámenes poéticos"<sup>207</sup>, y no desmerece en nada en comparación con las otras dos jornadas compuestas por Sor Juana. Comienza cuando el rey Minos y su capitán Tebandro hablan de la muerte de Teseo y de una fiesta que tendrán en el alcázar de Diana. Ignoran que el joven noble no ha muerto y que se esconde de ellos. En el momento en que ellos se van, Teseo sale del laberinto y se encuentra con su lacayo Atún. De improviso aparece Laura, criada de Fedra, y le dice que su señora la ha enviado a cumplir un mandado; le da una banda y le pide que vaya a un baile cubierto con una máscara. Poco después llega Cintia, doncella de Ariadna y le da una pluma y hace lo mismo que Laura. Ambas juegan con Teseo y Atún; ninguna quiere decir quién las ha enviado, aunque al final lo hacen. Aquí aprovecha el poeta para manifestar su ingenio, como Sor Juana, también utiliza paralelismos. El enredo se forma cuando Teseo se queda con la banda, que le ha mandado Fedra, y Atún se coloca la pluma de Ariadna.

<sup>207</sup> García Valdés, op.cit. p.50.

Empieza el festejo, Octavio Paz apunta cómo se desenvuelve la acción: "A enamora a la hermosa B, pero en el baile de disfraces o entre las sombras del jardín nocturno la confunde con C, mientras que B, también enamorada de A, lo toma en la oscuridad por D, que la ama y al que aborrece."<sup>208</sup> Teseo y Fedra bailan juntos, Baco baila con Ariadna y Lidoro con Laura. Cuando Atún invita a bailar a Cintia, se le cae la pluma y la recoge Baco; esto ocasiona que Ariadna sufra un equívoco y Baco (quien ha reconocido la pluma) intenta descubrir si su amada favorece a Lidoro. Las máscaras y disfraces en esta parte provocan también la confusión; ni siquiera las previsiones tomadas por las dos jóvenes pueden librarlas de caer en él.

Podemos observar que Sor Juana utiliza una convención de la época; el enredo es producto de acasos y situaciones no planeadas por los personajes, si bien, no podemos afirmar que ellos no lo produzcan. Los protagonistas no intentan crear equívocos o confusiones, su propósito es otro; el enredo es un añadido que el propio escritor introduce para divertir al auditorio. Ambas comedias presentan lo anterior. En Amor es más laberinto Teseo, al darle la pluma a su criado, no intenta confundir a Ariadna, sino deshacerse de un objeto que podría impedir su encuentro son su amada Fedra. En Los empeños, Cintia no esconde en el cuarto a don Juan para que éste se confunda cuando entra Leonor, sino para que pueda encontrarse más fácilmente con doña Ana. El enredo aparece cuando menos se lo esperan los protagonistas.

Después del baile, los caballeros y las damas se vuelven a encontrar en

---

<sup>208</sup> Paz, op.cit. p. 433.

sitios apartados. La obscuridad es propicia para que se den las confusiones y los enredos. Cada personaje piensa que habla con el ser amado, pero no lo puede ver, pareciera que todos se han quedado ciegos. Tanto Fedra como Ariadna aguardan a Teseo, quien llega con ésta última creyendo que es Fedra. Cuando el joven príncipe menciona el nombre de su amada, Ariadna comprende que ella no es la dichosa; sin embargo, decide engañar a Teseo y finge ser su hermana; rechaza al príncipe y éste sufre por ello. Por su parte, Baco sale e igualmente confunde a Fedra con Ariadna. A partir de este momento, el enredo se acelera. Los lugares en que las dos damas han citado a Teseo están muy próximos entre sí y esto da como resultado que escuchen la conversación de los que están cercanos. Todos se percatan que no hablan con quien pensaban; la banda y la pluma ayudan también a que se descubra el engaño y esto ocasionará que Teseo y Baco acaben enfrentándose en un duelo. Sale Lidoro sin saber qué es lo que ocurre y por la confusión termina combatiendo contra Baco, mientras Teseo huye. Todo finaliza cuando Fedra pide luces y todo se ilumina, nadie comprende lo que ha pasado: todo y nada al mismo tiempo. Esta jornada es muestra del grado al que pueden llegar el equívoco y la confusión, si bien hay que apuntar que ninguno de los enredos de la segunda jornada influyen directamente en la tercera.

En la tercera jornada, encontramos a Razimo con un papelillo que le ha dado su amo Baco, el cual reta a Lidoro a un duelo en respuesta de la ofensa que le ha hecho el príncipe de Epiro. Paralelamente, sale Atún con un recado para Fedra y sabe que no debe ser descubierta. El equívoco se forma cuando el criado de Baco supone que Atún es sirviente de Lidoro y le da el

papelito; y éste finge serlo, sin mala intención. En ese momento, llega Teseo y cree que el papel es la respuesta de Fedra. Atún se lo da y el príncipe lo lee. Reprende a su criado por haberle mentido, se percató de que el mensaje lo ha enviado Baco y se dispone a aceptar el duelo.

Analicemos el contenido de la misiva:

Príncipe, descubiertos ya los  
 engaños, con que sirviendo a  
 las dos infantas me ofendeis,  
 con una en el gusto, y cō otra  
 en el pundonor, no me queda  
 á que apelar, sino á la venganza:  
 en el Parche os espero.

Bacho.<sup>209</sup>

Desde la perspectiva del príncipe de Tebas, Lidoro primero pretendió a Fedra y después, por la equivocación que sufre en la primera jornada, piensa que ahora pretende a Ariadna. Teseo, al leer el mensaje, no puede pensar que es para otra persona (observemos que el papelito no tiene destinatario) ya que él mismo sabe que las dos infantas lo favorecen. Hay que destacar la habilidad de Sor Juana para lograr que un mismo mensaje cobre distintos significados, dependiendo de la persona que lo lea.

Ya en la noche, Baco espera el momento de enfrentarse con Lidoro, pero inesperadamente es requerido por el rey Minos para defender la ciudad de Creta del monarca ateniense. Baco se va. En ese momento llega Teseo para afrontar el duelo; arriba Lidoro, quien ha leído la carta que le dio Atún y, al ver un bulto piensa que es Baco, Teseo también cree que se trata del príncipe tebano; la nocturnidad, como es recurrente en la comedia de

<sup>209</sup> Sor Juana Inés de la Cruz. Segundo volumen de sus obras. (vv.103-110 de la tercera jornada)

enredo, propicia que ninguno de los dos pueda ver a su oponente. El príncipe ateniense logra asestar un golpe y le provoca una herida de muerte a Lidoro. Finalmente, Teseo huye creyendo que ha matado a Baco. La confusión creada por los criados, un acaso desafortunado y la densa obscuridad concluyen con la vida del noble epirota.

Cuando llega Baco, se encuentra con el cadáver. En ese momento entran en escena Tebandro y sus guardias, El príncipe tebano es acusado de haber asesinado a Lidoro, y la prueba es la carta que ha escrito. Las apariencias de nuevo engañan a los personajes. Tebandro quiere llevarse preso a Baco, pero no puede porque no pertenece al reino de Creta y va a pedir consejo al rey. Baco decide huir hacia Tebas, pero antes debe arreglar un asunto con Ariadna. Los demás personajes también sufren una equivocación; no es exclusiva solamente de damas y caballeros. Uno de los atractivos de las comedias es que, de alguna u otra forma, hay un personaje que va a involucrar al espectador, sin importar el estamento social a que éste pertenezca. Tópico bastante generalizado del barroco es que el mundo está lleno de engaños y éstos aluden, sin hacer ninguna especie de distinción, a todo el género humano.

Más adelante, Atún le ha dicho a Ariadna que Teseo ha matado a Lidoro en un duelo. La infanta le pide al criado que encuentre a su amo y que le diga que vaya a verla lo más pronto posible, y lo cita debajo de un balcón que da al jardín. El joven ateniense, mientras tanto, busca a Fedra y trata de convencerla de que huyan; ella acepta y se quedan de ver en una puerta que está muy próxima al balcón antes mencionado; esto ocasionará una

equivocación posterior: Baco regresa de nuevo al palacio, durante la noche, porque necesita despedirse de Ariadna. La encuentra asomada en el balcón y ella se percata de su presencia, pero lo confunde con Teseo. El caballero decide entonces fingir ser la persona que la infanta aguarda. Después de una plática en la que ambos personajes caen en varios enredos, deciden fugarse y en el momento en que Baco se dirige a la puerta y ésta se abre, sale Fedra, quien esperaba a Teseo, y los dos jóvenes se van. Posteriormente, cuando llega Teseo y Ariadna sale, el príncipe la confunde con Fedra y huyen. La obscuridad vuelve a jugar un papel muy importante en esta parte de la comedia.

Veamos qué es lo que ocurre en Los empeños. Durante la tercera jornada, todos los personajes pueden ver a los que están en la habitación. En el momento en que Castaño apaga la vela, don Carlos confunde a Leonor con doña Ana y ésta confunde a don Juan, su antiguo enamorado, con don Carlos, ocasionando una confusión mayor. La obscuridad permite al dramaturgo crear situaciones muy divertidas y variadas. En el caso de Sor Juana Inés de la Cruz, es realmente admirable no sólo la utilización de recursos espacio-temporales, como es la obscuridad y los distintos lugares de la casa, sino que los mismos personajes, por medio de sus palabras, crean nuevas situaciones equívocas. Un mensaje destinado para alguien en específico es recibido por otro quien, de acuerdo a la información que posee, le otorga su propio valor. Ariadna cree hablar con Teseo, pero todo lo que ella dice también compete a Baco quien, al final de la conversación, piensa que la infanta ha olvidado al príncipe ateniense y desea fugarse con él; de



modo que no hay una sola línea, ni una sola palabra que permita, a cualquiera de los dos personajes, salir de su equívoco.

Las dos parejas huyen hacia la playa, cada personaje piensa que se fuga con el ser amado, pero no es así. Durante la escapatoria, los protagonistas se encuentran y se ocultan unos de otros. A partir de aquí, los caballeros e infantas van tomando consciencia poco a poco de que su acompañante no es quien pensaban. Fedra se percata de que huye con Baco y Teseo se da cuenta que huye con Ariadna. En esta parte llegamos al clímax del enredo. Los personajes intentan descubrir la verdad, pero no pueden hacerlo. También encontramos varios desengaños: Ariadna se da cuenta por fin que Teseo favorece a Fedra y Baco confirma sus sospechas de que su amada quiere a otro.

Encontramos en esta parte de la jornada, que Ariadna sufre un cambio, ya que, al saber que Teseo, a pesar de todo lo que ella ha hecho por él, quiere a su hermana, comprende que su empeño es vano y su afecto irá volcándose poco a poco contra el príncipe ateniense.

Los dos caballeros concluyen este conflicto con un enfrentamiento. A causa de la obscuridad, ninguno de los dos puede ver a su contrincante. No es sino hasta la llegada del rey y de Tebandro con sus soldados, portando antorchas, que los jóvenes salen de su equivocación. Minos ordena que apresen a los príncipes. Es hasta este momento que Teseo se da cuenta de que no ha matado a Baco, y este último se percata de que Teseo no murió en el laberinto. El rey se siente ofendido en su honor y la única forma de recuperarlo es ejecutando a sus agresores. En ese momento arriba un

soldado y le dice al rey que el ejército ateniense ha invadido su palacio y exige venganza por la muerte de su príncipe; Minos intenta huir. Entonces aparece Licas, general de Atenas, quien quiere matarlo en ese momento, pero Teseo sale en su defensa y salva la situación. Finalmente, el monarca consiente en sus peticiones y aprueba las bodas de sus hijas con los jóvenes nobles.

En la elaboración de esta comedia, Sor Juana utiliza varios recursos para formar el enredo. Como podemos observar, las acciones llevadas por los diferentes personajes van ocasionando los equívocos y las confusiones. El argumento y el enredo van íntimamente ligados, a tal grado que no podemos referirnos a las equivocaciones y enredos sin poder eludir el argumento. La autora utiliza la obscuridad con mucha frecuencia y las palabras cobran un significado distinto dependiendo de la persona que lo reciba. Deja de lado las recapitulaciones y el papel que juegan en esta obra los sirvientes es, hasta cierto punto, moderado. Podemos afirmar que la escritora consigue momentos muy afortunados del enredo, basándose solamente en el devenir de la acción, sin entrometer elementos excesivos, y, a nuestro parecer, esto es un gran mérito. Como hemos podido constatar el laberinto físico de Creta se corresponde con el laberinto amoroso creado por Sor Juana.

En Los empeños de una casa, la escritora utiliza los mismos principios argumentales (ya hemos señalado algunas semejanzas con Amor es más laberinto), sin embargo, encontramos también distintos apoyos. Así como en la obra anterior, los espacios son fundamentales. Lo realmente interesante

en Los empeños es que es en el interior de la casa donde tendrán cabida todas las intrigas y enredos, mientras que en Amor es más laberinto son los espacios exteriores del palacio cretense donde se desarrolla casi toda la acción. Dice Aurelio González: "El análisis del manejo del espacio en Los empeños de una casa (...) es especialmente interesante pues el espacio va más allá de la simple referencia o ubicación espacial y es uno de los elementos estructurales de toda la obra."<sup>210</sup> Encontramos que la acción se desenvuelve principalmente en la casa de don Pedro y doña Ana, en sus diferentes habitaciones, cuadras,<sup>211</sup> patios y jardines; también en la casa de don Rodrigo de Castro y, en menor grado, en la calle

Aurelio González apunta que:

la casa (...) se transformará, al menos dramáticamente y es probable que sólo como juego teatral, en el lugar en que tienen su asiento la ruptura del orden, las pasiones y el engaño como reflejo de lo que ha sucedido en la calle, espacio donde se trasgrede el orden social: la fuga de doña Leonor, el intento de engaño de don Pedro para raptar a la dama y el duelo de don Carlos con los familiares de doña Leonor.<sup>212</sup>

Esto es importante porque cada espacio de la obra tiene un cierto significado, según han apuntado varios críticos.<sup>213</sup>

En la primera jornada encontramos a doña Ana y a Celia quienes esperan a que llegue don Pedro. Doña Ana va a ser quien introduzca a los espectadores en el asunto de la obra. Su soliloquio es largo pero muy importante. Antes del desenvolvimiento de la trama, ya existen acciones

<sup>210</sup> González, Aurelio. "El espacio teatral en *Los empeños de una casa*.", *op.cit.* p. 270.

<sup>211</sup> La cuadra es "la sala o pieza de la casa, habitación o edificio. Llámase así por ser regularmente quadrada." (*D.A.S.V.*). Por su parte Sebastián de Cobarruvias dice: "La pieza de la casa que está más adentro de la sala, y por la forma que tiene de ordinario quadrada se llama quadra". (*s.v.*)

<sup>212</sup> González Aurelio, *op.cit.* p.272.

<sup>213</sup> Entre ellos José Amezcua, Margo Glantz, Eugenia Revueltas y el aludido Aurelio González.

previas que marcarán definitivamente el desarrollo de la obra, es decir, "mientras la acción sucede en un espacio se hará referencia a otro."<sup>214</sup> Por ello, tendremos tres versiones de lo que ha sucedido esa noche afuera de la casa de don Rodrigo; una en boca de Leonor, otra la de Carlos y, finalmente, la de don Pedro. Insistimos en este hecho porque será el motor de toda la obra.

El primer engaño lo llevará a cabo don Pedro quien fingirá ser la justicia para poder impedir la fuga de don Carlos y Leonor esa misma noche. Por otro lado, Celia, en un aparte, refiere al auditorio que ha introducido a don Juan en la casa sin que su señora se entere. Tales acciones no serán sino el preámbulo de todo lo que ocurrirá después.

Doña Leonor llega a la casa donde es depositada por varios embozados desconocidos. Casi toda la jornada se desarrolla en la relación que ésta tiene con doña Ana. Cuando don Carlos y su criado Castaño llegan a pedir auxilio. doña Ana se encuentra en una situación difícil; por un lado, tiene a su amado en su casa, pero también tiene a su rival; esto la obliga a mover las piezas de tal forma que no puedan encontrarse Carlos y Leonor. Lo anterior no será posible porque al final de la primera jornada, todos los personajes se encuentran por accidente en la habitación de doña Ana y por ello la joven dama debe buscar diferentes lugares donde ocultar a sus inesperados huéspedes.

*D. Ana. Cielos, en qué empeño estoy?  
De Carlos enamorada,  
Perseguida de D. Juan*

<sup>214</sup> González Aurelio, op.cit. p.276.

Con mi enemiga en mi casa,  
 Con criadas, que me venden,  
 Y mi hermano, que me aguarda;<sup>215</sup>

En esta extraña situación, doña Ana recurrirá a otros medios para lograr sus objetivos.

En la segunda jornada, encontramos a don Carlos quien no puede comprender qué es lo que hace su amada en ese lugar. A pesar de las apariencias, se niega a aceptar que doña Leonor lo haya engañado.<sup>216</sup> En ese momento llega Celia a decirle que salga al jardín con el pretexto de que su señor irá a esa cuadra y no es bueno que lo encuentre allí (lo que en realidad sucede es que doña Ana no quiere que don Carlos se encuentre con Leonor). De esta forma, el joven caballero podrá observar lo que ocurre dentro de la cuadra sin ser visto ni escuchado. Lo que pretende doña Ana es que don Carlos vea a don Pedro cortejar a su amada, para que él, desilusionado, abandone a Leonor y la pretenda a ella. La traviesa dama cuenta con la ayuda de su incondicional sirvienta, quien, preguntada por don Carlos, responde:

*Cel.* Y sabe, que aquel milagro  
 De Belleza, es una Dama,  
 A quien adora mi Amo,  
 Y anoche, yo no sé como,  
 Ni como no, entró en su cuarto;  
 El la enamora y regala,  
 Con qué fin, yo no lo alcanço,  
 Ni yo en conciencia pudiera  
 Afirmarte, que ello es malo.<sup>217</sup>

<sup>215</sup> Sor Juana Inés de la Cruz. Segundo volumen de sus obras. (vv. 973-978)

<sup>216</sup> Véase el interesante estudio a este respecto de Margo Glantz "De Narciso a Narciso o de Tirso a Sor Juana: *El vergonzoso en Palacio* y *Los empeños de una casa*." Sor Juana Inés de la Cruz: ¿Hagiografía o autobiografía? pp133-150.

<sup>217</sup> Sor Juana Inés de la Cruz. Segundo volumen de sus obras. (vv.564-572 de la segunda jornada)

Celia, como su ama, es muy hábil para entretener intrigas. Le dice a don Carlos la verdad en cuanto a las intenciones de su señor, pero no le da explicaciones de la estancia de doña Leonor en la casa. El joven caballero, a pesar de los grandes celos que esta situación le provoca, decide controlarse y esperar la oportunidad de encontrarse con su amada.

En las siguientes escenas las equivocaciones y los engaños en vez de resolverse se complican aún más. Don Rodrigo, quien cree que don Pedro ha raptado a Leonor, llega con don Juan a exigirle al dueño de la casa que restituya su honor y que se comporte como un caballero. Don Pedro se sorprende, pero también se da cuenta que don Rodrigo no sabe que no fue él quien raptó a su hija. Esta circunstancia llevará al joven caballero a mentir a don Rodrigo. Le dice que Leonor, al enterarse de que su hermana Ana estaba enferma, fue a su casa y que se quedó a dormir allí. En otra parte, don Carlos ha escuchado la mentira de don Pedro, pero no puede salir porque debe proteger el honor de doña Ana. Don Rodrigo le exige que se case con su hija, don Pedro le responde que lo hará siempre y cuando Leonor consienta en ello. En esta parte del drama, podemos observar lo complicado del entramado del enredo. De tal suerte podemos afirmar que algunos enredos se construyen con personajes que saben la verdad de lo que ocurre y esta ventaja la utilizan para engañar a los otros personajes según lo que les convenga.

En la tercera jornada observamos el complejo nivel a que llega el enredo. Leonor, quien cree que Carlos pretende a Ana, decide huir de la casa de don Pedro para ocultarse en un convento. Celia sabe que debe detenerla y finge

querer ayudarla, le dice que vaya a su habitación para recoger sus cosas, mientras que ella la encierra y va a avisarle a don Pedro de las intenciones de la dama.

Don Carlos y Castaño salen y el caballero sabe que debe decirle a don Rodrigo la verdad, pero no puede salir; así que le da un papelito a su criado en donde le dice la verdad. Esta carta, al contrario que en Amor es más laberinto, no tiene ninguna consecuencia, ya que nunca será entregada a su destinatario, aunque para don Carlos el hecho de habérsela dado a su lacayo va a provocar que el joven caballero piense que la carta ha sido recibida por don Rodrigo.

A continuación tenemos una de las escenas más graciosas e importantes de la comedia. Nos referimos a la parte en que Castaño, por miedo a ser descubierto por la justicia, decide vestirse con las ropas que le ha encargado la dama, y don Pedro, quien reconoce los vestidos y el embozo, lo confunde con Leonor. Sin duda éste es uno de los mejores aciertos de Sor Juana. Castaño, al comprender que es confundido con Leonor, decide seguir el juego y esto, junto con el engaño sufrido por don Pedro, forman uno de los enredos más ingeniosos presentados hasta ahora en la comedia. A lo largo de la historia del drama español, encontramos a varias mujeres que se visten de hombres, como doña Juana en Don Gil de las calzas verdes y Serafina en El vergonzoso en palacio de Tirso, pero a muy pocos hombres que se vistan de mujer. Castaño, travestido como Leonor, promete casarse con él y don Pedro, al obtener la promesa de la "dama" no saldrá de su equívoco sino

hasta el final.

Mientras tanto, don Juan y don Carlos combaten en otro espacio de la casa (don Juan piensa que don Carlos pretende a su amada), doña Ana intenta detenerlos. Castaño, al ver el peligro, apaga la vela lo que ocasiona nuevas confusiones. Finalmente don Carlos huye de la casa con Leonor, creyendo que es doña Ana, y ésta confunde a don Juan con don Carlos y lo lleva a su habitación. De nuevo la nocturnidad aparece y cumple su papel en el enredo. Es interesante observar que Sor Juana utiliza la obscuridad para complicar la trama, de tal forma que el espectador piense que las confusiones son tantas y tan complejas que no es posible que se resuelvan fácilmente, y no es extraño que a los asistentes se les escapara algo de la representación

Finalmente, encontramos a todos los personajes en la sala principal de la casa de don Pedro. Leonor con velo, lo cual provoca que sea confundida, por don Rodrigo y Carlos, con doña Ana; don Juan quien espera en la habitación de su amada; Castaño que ha sido confundido por don Pedro y Celia con Leonor. Son Carlos de Olmedo y doña Leonor quienes, después de una serie de equívocos y enredos ingeniosos, van a dar pie a que se resuelva el conflicto. Don Carlos se casará con Leonor y doña Ana con don Juan, "porque peor es nada"<sup>218</sup>. En esta última parte, nos llama mucho la atención la actitud de don Rodrigo al enterarse de que el raptor no fue don Pedro sino Carlos:

<sup>218</sup> Revueltas, "Los empeños de una casa. El laberinto de los signos.". Los empeños. Ensayos en homenaje a Sor Juana Inés de la Cruz. p.193.



*D. Rod.* Como se case Leonor,  
Y quede mi honor sin riesgo,  
Lo demas, importa nada,<sup>219</sup>

A don Rodrigo lo único que le interesa salvar es su honor. Al respecto apunta

Revueltas:

don Rodrigo al que la huida de su hija con el galán le menoscaba el honor. En su empeño de recobrarla va y viene, contemporiza, se desespera, finge, trama alianzas en el afán de dejar sin mancha su linaje, llega a tanto su preocupación que, sintiendo ya a don Pedro su pariente, se apresta a encubrir el supuesto deshonor de su hermana, para que ni de cerca ni de lejos la fama de su linaje, noble aunque pobre, se demerite.<sup>220</sup>

Para concluir con el análisis de la comedia podemos decir que Sor Juana resuelve con absoluta maestría la complicación, que ella misma creó.

De esta comedia rescataremos dos aspectos muy importantes para la formación del enredo: la participación de los criados, Celia y Castaño, quien es uno de los pocos hombres travestidos como mujer en el drama del siglo XVII español y, por si fuera poco, posee la originalidad de ser mestizo; por otro lado, resalta el papel que juega doña Ana. Si es cierto que la acción narrada en la primera jornada funciona como una especie de motor que echa a andar la obra, son las acciones posteriores de estos personajes las que mantendrán el tono y el interés. Podríamos afirmar que el enredo en esta comedia depende básicamente de las industrias elaboradas por doña Ana y Celia con alguno que otro acaso imprevisto.

La construcción del enredo en ambos dramas es producto por un lado de toda la tradición calderoniana española y, por otro, de la habilidad de la

<sup>219</sup> Sor Juana Inés de la Cruz. Segundo volumen de sus obras. (vv. 1249-1251 de la tercera jornada)

<sup>220</sup> Revueltas, op.cit. p. 192.

escritora para conformar los enredos, de la imaginación y de colocar los elementos necesarios para la construcción del drama. En Amor es más laberinto, el enredo se apoya mucho más en la doble significación de las palabras, lo cual vuelve mucho más cortesana a la comedia; mientras que en Los empeños de una casa, el enredo y la confusión se basan sobre todo en las apariencias engañosas de la realidad. Lo que es indiscutible es que en las dos, la nocturnidad y el acaso juegan un papel muy importante.

A nuestro juicio los méritos más sobresalientes de las comedias de Sor Juana son:

I) En Los empeños de una casa la creación de dos personajes realmente sobresalientes como son Cataño y Celia, el primero por su origen mestizo y gran ingenio, y la segunda por una habilidad sorprendente para saber engañar y confundir, esto nos habla de la gran inteligencia y astucia de la doncella.

II) En Amor es más laberinto, un magnífico uso de la doble significación en los mensajes que contribuirán a la compleja trama.

III) El perfecto equilibrio en el argumento, no encontramos ni un solo hilo suelto en la trama. Podríamos aplicar a Sor Juana lo que Ruíz Ramón dice de Calderón: "se distingue entre sus contemporáneos por la perfección de la mecánica teatral con que construye sus mundos cómicos, donde ni un solo cabo de la intriga queda suelto, ni un solo nudo sin desenlazar."<sup>221</sup> Y finalmente, la habilidad para llevar el enredo hasta el final y resolver el conflicto magistralmente.

<sup>221</sup> Ruíz Ramón, op.cit. p.298.

Es importante decir que no hay una fórmula única. Una de las aportaciones del teatro español del Siglo de Oro es la búsqueda de tramas interesantes, aunque ya hemos visto que parten de una estructura ya determinada; Lo realmente importante es encontrar en cada comedia los valores estéticos y literarios que nos permitan formar un criterio verdadero del teatro de esta época, Sor Juana nos ha dejado un *corpus* dramático muy importante y que afortunadamente ha sido estudiado y comprendido en su justo valor. Pareciera que el lector o el espectador no va a encontrar originalidad en estas obras, pero la realidad es que cada drama es un universo en sí mismo y, en conjunto, enriquecen de manera notable las posibilidades del enredo, siempre basadas en las ideas de la época sobre la realidad y el mundo.

### Conclusiones.

Hemos visto que el drama del Siglo de Oro, y en especial el de Sor Juana Inés de la Cruz, responde a una serie de circunstancias inherentes a la situación político-social e ideológica de la época. Los dramaturgos se veían obligados a reinventar las tramas y los argumentos para atrapar al auditorio, sin romper la preceptiva imperante y, al mismo tiempo, para responder a una realidad en que lo que se escribía estaba sujeto a censura.

Sor Juana no hace innovaciones en sus comedias, sigue los moldes establecidos, pero introduce ciertas "originalidades" tales como el carácter mestizo de Castaño y el genial travestismo de éste.

Sin duda las comedias de capa y espada fueron en el siglo XVII una manifestación artística muy importante, no sólo en España sino en América. Su función se cumplió cabalmente, divirtieron al público de esa época y nos siguen divirtiendo ahora.

Sor Juana, como hemos señalado, utiliza el recurso del travestismo en la figura de Castaño y cabe resaltar que era muy raro encontrar un hombre travestido de mujer en el teatro español (Tirso, por ejemplo, lo usa en el Aguiles); la poetisa lo utiliza hábilmente en Los empeños de una casa. El recurso del travestismo no es nuevo y sin embargo es un gran acierto de la escritora.

Podemos decir que hay una voluntad en Sor Juana de diferenciarse del teatro áureo español. No es gratuito que la escritora resalte el origen novohispano de Castaño; también en Juan Ruíz de Alarcón encontramos

esta necesidad. La producción dramática de Sor Juana responde a una exigencia de la clase dominante, no a una iniciativa propia, pero ella va a aprovechar todas las ocasiones que pueda para resaltar las características de su entorno.

Los empeños de una casa es un caso especial porque afortunadamente se conservan todas sus piezas: su loa, letras, sainetes y sarao; en todas estas piezas encontramos méritos, la escritora supo plasmar en ellas las ideas de su tiempo, enriqueciéndolas de todo el arte posible.

Podemos decir que nos mostraron una imagen del mundo, si bien estilizada, auténtica en sus principios poéticos. Sor Juana pudo participar de forma muy activa en la creación de ese mundo y nos legó dos obras cómicas de excelente calidad.

El papel que juegan las mujeres en ambas obras es sin duda importante, tanto Ariadna y Fedra en Amor es más laberinto como doña Ana en Los empeños... representan a la mujer cortesana caprichosa; mientras que doña Leonor representa la dama noble ideal, plena de virtudes y sin ningún defecto de consideración. En ambas comedias Sor Juana lleva las virtudes de los protagonistas hasta su perfección, mientras que los defectos que pudieran tener los otros personajes son disculpados como veleidades de la juventud.

Ambos dramas fueron compuestos para la corte, no para los corrales, esto nos habla del nivel al que había llegado la monja jerónima. Podemos encontrar momentos poéticamente muy bellos y concepciones de la época que siguen vigentes en nuestra sociedad. Las pasiones humanas, como el

amor y los celos, se muestran con toda su expresión; y, realmente, resultaría difícil dejar de leerlos sin hacer una valoración ya fuera positiva o negativa. No podemos permanecer indiferentes ante ellos, su belleza poética y argumental nos mueve a la emoción, y, para aquél que no conozca la obra de Sor Juana, las comedias serían una gratisima bienvenida.

## Bibliografía.

ALATORRE, Antonio.

La carta de Sor Juana al P. Núñez (1682). Nueva Revista de Filología Hispánica. XXXV. México. El Colegio de México. 1987. No.2.

AMEZCUA, José.

"Hacia el centro: espacio e ideología en la *Comedia nueva*." en Espectáculo, texto y fiesta. Trabajos del coloquio sobre Juan Ruíz de Alarcón y el teatro de su tiempo. Edición de José Amezcua y Serafin González. México. Universidad Autónoma Metropolitana. 1989.

ARELLANO, Ignacio.

"Convenciones y rasgos genéricos en la comedia de capa y espada" en La comedia de capa y espada. Madrid. 1988. (Cuadernos de teatro clásico, 1).

ARISTÓTELES.

*Poética* en Obras completas. Versión directa, introducción y notas por el Dr. Juan David García Bacca. México. UNAM. 1996. (Bibliotheca Scriptorum Romanorum et Graecorum Mexicana).

AUBRUN, Charles.

La comedia española (1600-1680). Tr. de Julio Lago Alonso. Barcelona. Taurus. 1968.

BERISTÁIN, Helena.

Diccionario de retórica y poética. México. Porrúa. (1985) 1992, 3a edición.

BRAVO, María Dolores.

Teatro Mexicano historia y dramaturgia. VII. Sor Juana Inés de la Cruz. Introducción y notas de María Dolores Bravo. México. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. 1992.

- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro.  
La dama duende. Edición de Ángel Valbuena Briones. México. REI.  
 1988. (Letras Hispánicas, 39).
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro.  
*Casa con dos puertas, mala es de guardar* en Obras completas. tomo II.  
*Comedias*. Edición, prólogo y notas por el Dr. Ángel Valbuena Briones.  
 Madrid. Aguilar. 1956.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro.  
*Los empeños de un acaso* en Obras completas. tomo II. *Comedias*.  
 Edición, prólogo y notas por el Dr. Ángel Valbuena Briones. Madrid.  
 Aguilar. 1956.
- COBARRUVIAS, Sebastián de.  
Tesoro de la lengua castellana o española. Madrid. Turner. 1972.
- CRUZ, Juana Inés de la, Sor.  
Segundo volumen de sus obras. Prólogo de Margo Glantz. México.  
 Facultad de Filosofía y Letras. UNAM. 1995. (Edición facsimilar).
- CRUZ, Juana Inés de la, Sor.  
Obras completas IV. Edición, introducción y notas de Alberto G. Salceda.  
 México. Instituto Mexiquense de Cultura y Fondo de Cultura Económica.  
 (1957) 1995, 3a. reimpresión.
- CRUZ, Juana Inés de la, Sor.  
Respuesta a Sor Filotea de la Cruz. México. Fontamara. (1991) 1994,  
 2a. edición.
- D.A.  
Diccionario de autoridades. Madrid. Gredos. 1992.



D. L.

Diccionario Larousse. México. Ediciones Larousse. 1985.

FALCÓN MARTÍNEZ, Constantino et al.

Diccionario de la mitología clásica (2 tomos). Prólogo de Manuel Fernández Galiano. Madrid. Alianza Editorial. (1980) 1996. 11a. reimpresión.

GARCÍA VALDÉS, Celsa Carmen.

Sor Juana Inés de la Cruz. Los empeños de una casa. Edición, estudio, bibliografía y notas de Celsa Carmen García Valdés. Barcelona. Promociones y Publicaciones Universitarias. 1989.

GLANTZ, Margo.

"De Narciso a Narciso o de Tirso a Sor Juana: *El vergonzoso en palacio* y *Los empeños de una casa*." en Glantz, Margo. Sor Juana Inés de la Cruz: ¿hagiografía o autobiografía? México. Grijalbo UNAM. 1995.

GONZÁLEZ, Aurelio.

"El espacio teatral en *Los empeños de una casa*." en Y diversa de mí misma entre vuestras plumas ando. México. El Colegio de México. 1993.

HERNÁNDEZ ARAICO, Susana.

"Problemas de fecha y montaje en *Los empeños de una casa* de Sor Juana Inés de la Cruz." en Sor Juana Inés de la Cruz y las vicisitudes de la crítica. José Pascual Buxó (ed).México. Instituto de Investigaciones Bibliográficas-UNAM.1998.

HERNÁNDEZ ARAICO, Susana.

"Festejos teatrales mitológicos en 1689 en la Nueva España y el Perú, de Sor Juana y Lorenzo de las Llamosas (una aproximación crítica)." en La cultura literaria en la América Virreinal (Concurrencias y diferencias) José Pascual Buxó (ed). México. Instituto de Investigaciones Bibliográficas-UNAM. 1996.

HESSE, Everett W.

La comedia y sus intérpretes. Editorial Castalia. Madrid. 1972.

MALDONADO, Humberto.

Teatro Mexicano historia y dramaturgia. VIII. La teatralidad criolla del siglo XVII. Estudio introductorio y notas Humberto Maldonado Macías. México. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. 1992.

MARAVALL, José Antonio.

La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica. Barcelona. Ariel. 1975.

MOLINA, Tirso de.

El vergonzoso en palacio. Edición de Everett Hesse. México. REI. 1990. (Letras Hispánicas, 48).

MOLINA, Tirso de.

*Don Gil de las calzas verdes* en Obras dramáticas completas. Tomo I. Edición crítica por Blanca de los Ríos. Madrid. Aguilar. 1946.

OLIVA, César y TORRES MONREAL, Francisco.

Historia básica del arte escénico, Madrid. Cátedra. 1990.

PARKER, Alexander.

"Aproximación al drama español del Siglo de Oro" en Calderón y la crítica. Historia y antología. Tomo I. Edición de Manuel Durán y Roberto González Echavarría. Madrid. Gredos. 1976. (Biblioteca Románica Hispánica). (Estudios y ensayos, 238).

PAZ, Octavio.

Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe. México. Fondo de Cultura Económica. (1982) 1983, 2a. edición.

REGALADO, Antonio.

Calderón. Los orígenes de la modernidad en la España del Siglo de Oro. Tomo II. Barcelona. Ediciones Destino. 1995.

REVUELTAS, Eugenia.

"*Los empeños de una casa*. El laberinto de los signos." en Los empeños. Ensayos en homenaje a Sor Juana Inés de la Cruz. México. UNAM. 1995.

RUÍZ RAMÓN, Francisco.

Historia del teatro español. (Desde la Edad Media hasta 1900). Madrid. Alianza Editorial. (1967) 1971, 2a. edición.

SÁNCHEZ ESCRIBANO, Federico y PORQUERAS MAYO, Alberto.

Preceptiva dramática española. Del Renacimiento y el Barroco. Madrid. Gredos. (1971), 1972, 2a. edición. (Biblioteca Románica Hispánica). (textos, 3).

SCHILLING, Hildburg.

Teatro profano en la Nueva España (fines del siglo XVI a mediados del XVIII). México. Imprenta Universitaria. 1958.

SERRALTA, Frédéric.

"El tipo de 'galán suelto': del enredo al figurón." en La comedia de capa y espada. Madrid. 1988. (Cuadernos de teatro Clásico, 1).

VALBUENA BRIONES, Ángel.

Calderón de la Barca, Pedro. La dama duende. Edición de Ángel Valbuena Briones. México. REI. 1988.

VALBUENA BRIONES, Ángel.

Calderón de la Barca, Pedro. Obras completas, tomo II. *Comedias*. Edición, prólogo y notas por el Dr. Ángel Valbuena Briones. Madrid. Aguilar. 1956.

VEGA, Lope de.

*Arte nuevo de hacer comedias* en Barroco esencial. Edición de Jorge Checa. Madrid. Taurus. 1992.

WARDROPPER, Bruce W.

Teoría de la comedia/ Elder Olson. La comedia española de los Siglos de Oro/ Wardropper, Bruce. Tr. de Salvador Oliva y Manuel Espin. Barcelona. Ariel. 1978.

WARDROPPER, Bruce W.

"El problema de la responsabilidad en la comedia de capa y espada de Calderón" en Calderón y la Crítica. Historia y antología. Tomo II. Edición de Manuel Durán y Roberto González Echavarría. Madrid. Gredos. 1976. (Biblioteca Románica Hispánica). (Estudios y ensayos, 238).

WILSON, Edward.

Historia de la literatura española. Siglo de Oro. Teatro (1492-1700). Tr. de Carlos Pujol. Barcelona. Ariel. 1971.