

Prolija

Estudios de
cultura
virreinal

MEMORIA

Noviembre de 2004

1

Góngora y Sor Juana: *Ut pictura poesis*
José Pascual Buxó

Santos para pensar. Enfoques y materiales
para el estudio de la hagiografía novohispana
Antonio Rubial García

Los caracteres del estrago en
algunos villancicos de Sor Juana
Gabriela Eguía-Lis Ponce

Lo(s) gracioso(s) de Sor Juana.
El género no religioso en el teatro colonial:
de la comedia de santos a la de enredo
Antonio Cortijo Ocaña

El sueño de un sueño
José Gaos

Una obra olvidada de Gonzalo Fernández
de Oviedo y su crisis espiritual
Juan Bautista de Avalle-Arce

Espacio y temporalidad en el discurso
colonial hispanoamericano del siglo XVIII
Marta Gallo



FACULTAD
DE FILOSOFÍA
Y LETRAS
UNAM



UNIVERSIDAD DEL
CLAUSTRO DE SOR JUANA

Prolija
Estudios de cultura virreinal

MEMORIA

Año 1,
Vol. 1,
Noviembre de 2004

1



FACULTAD
DE FILOSOFÍA
Y LETRAS
UNAM



UNIVERSIDAD DEL
CLAUSTRO DE SOR JUANA

Universidad del Claustro de Sor Juana

Rectora

Mtra. Carmen Beatriz López Portillo Romano

Instituto de Investigación y Estudios de Posgrado

Dra. Sandra Lorenzano

Universidad Nacional Autónoma de México

Dr. Juan Ramón de la Fuente

Rector

Lic. Enrique del Val Blanco

Secretario General

Mtro. Daniel Barrera Pérez

Secretario Administrativo

Facultad de Filosofía y Letras

Dr. Ambrosio Velasco Gómez

Director

Dr. Miguel Soto Estrada

Secretario General

Mtro. Samuel Hernández López

Secretario Administrativo

Lic. Martha Cantú

Secretaria de Extensión Académica

Lic. Laura Talavera

Coordinadora del Departamento de Publicaciones

Prolija Memoria es una publicación semestral de la Universidad del Claustro de Sor Juana en coedición con la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, con domicilio en San Jerónimo 47, Col. centro, C.P. 06080 Tel. 51 30 33 00. ISSN 1870-0284. No. de certificado de litud en trámite.

Prohibida la reproducción total o parcial de cualquier material publicado en este número, ya sea escrito, dibujo, fotografía, pintura o grabado, o cualquier otro que esté regulado y protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor, si no es previa autorización por escrito de la Universidad del Claustro de Sor Juana, A.C. Cualquier contravención a lo señalado dará pie a ejercer la acción legal correspondiente. El contenido de los artículos es responsabilidad exclusiva de los colaboradores.

Prolija Memoria. Estudios de cultura virreinal

Directora

María Dolores Bravo Arriaga (UNAM)

Subdirector

María Águeda Méndez (El Colegio de México)

Sara Poot Herrera (University of California, Santa Barbara)

Comité Editorial

Rolena Adorno (Yale University)

Ignacio Arellano (Universidad de Navarra)

Marie-Cécile Benassy (Université de Paris III-Sorbonne Nouvelle)

Concepción Company (UNAM)

Margo Glantz (UNAM)

Aurelio González (El Colegio de México)

Susana Hernández Araico (California State Polytechnic University)

Asunción Lavrin (Arizona State University)

Enrique Martínez López (University of California, Santa Barbara)

José Pascual Buxó (UNAM)

María José Rodilla (Universidad Autónoma Metropolitana)

José Carlos Rovira (Universidad de Alicante)

Antonio Rubial García (UNAM)

Georgina Sabat de Rivers (SUNY-Stony Brook)

Germán Viveros (UNAM)

Secretaria de Redacción

Sandra Lorenzano

Diseño: Alejandro Magallanes, Roberto Domínguez Bravo

Corrección: Alejandro Rivas

Portada: Diseñada sobre una imagen de la primera página
de la *Inundación Castálida*

*Prolija memoria,
permite siquiera
que por un instante
sosieguen mis penas...*

Endechas que discurren fantasías tristes de un ausente
En el segundo volumen de las Obras de Sor Juana Inés de la Cruz
(Imprenta de Tomás López de Haro, Sevilla, 1692).

María Dolores Bravo,
María Agueda Méndez,
Sara Poot-Herrera **7** Presentación

Artículos

- Juan Bautista de Avalle-Arce **9** Una obra olvidada de Gonzalo Fernández de Oviedo y su crisis espiritual.
- José Pascual Buxó **29** Góngora y Sor Juana: *ut pictura poesis*.
- Antonio Cortijo Ocaña **55** Lo(s) gracioso(s) de Sor Juana.
El género no religioso en el teatro colonial:
De la comedia de santos a la de enredo.
- Gabriela Equía-Lis Ponce **75** Los caracteres del estrago en algunos villancicos de Sor Juana.
- Marta Gallo **97** Espacio y temporalidad en el discurso colonial hispanoamericano del siglo XVIII.
- Antonio Rubial García **121** Santos para pensar. Enfoques y materiales para el estudio de la hagiografía novohispana.

Memoria

José Gaos **147** El sueño de un sueño.

Reseñas

- Sara Poot Herrera **165** Reseña de la *Carta del Padre Pedro de Morales*, editada por Beatriz Mariscal Hay.
- Manuel Ramos Medina **176** Reseña de María Águeda Méndez, *Secretos del Oficio. Avatares de la Inquisición novohispana*.
- Norma Hilda Islas Covarrubias **184** Reseña de José Pascual Buxó (ed.), *Juan de Palafox y Mendoza. Imagen y discurso de la cultura novohispana*.
- Sebastián Santana Jiménez **192** Reseña de María Dolores Bravo Arriaga, *El discurso de la espiritualidad dirigida. Antonio Núñez de Miranda, confesor de Sor Juana*.

Lo(s) gracioso(s) de Sor Juana.

El género no religioso en el teatro colonial: de la comedia de santos a la de enredo

Antonio Cortijo Ocaña
University of California, Santa Barbara

El propósito de estas notas es analizar el tema de las figuras del donaire, o graciosos, en las comedias de Sor Juana Inés de la Cruz. A la luz de nuevos estudios sobre el gracioso y las figuras del donaire y del disparate en la comedia barroca, quizá convenga analizar el papel de Castaño y Atún en *Los empeños de una casa* y en *Amor es más laberinto*, relacionándolo con el de otras figuras del donaire en la dramaturgia novohispana. Pero vayamos por partes.

El teatro novohispano tiene decididamente una temática de preferencia religiosa. Shelly y Rojo indican al respecto que

el primer problema que encuentra el investigador de la historia del teatro hispanoamericano durante el siglo XVI es el de la clasificación de las representaciones que entonces se hacían. Por lo general, los críticos las separan en tres grupos: las de teatro misionero, las de teatro escolar y las de teatro criollo. Esta tipología puede resultar engañosa, ya que produce la impresión de que sólo el teatro misionero se interesó en los asuntos de carácter religioso. Pero la verdad es que casi toda la creación dramática del siglo XVI gira alrededor de

tales asuntos: los que se vinculan, de una u otra manera, a la difusión y realce de la doctrina católica¹.

En efecto, las obras de Juan Pérez Ramírez, Cristóbal de Llerena (aunque en Santo Domingo) y Fernán González de Esclava parecen entrar en estos parámetros temáticos. Asimismo, las obras conocidas como *La tragedia del triunfo de los santos* y el *Coloquio de la nueva conversión y bautismo de los cuatro Reyes de Tlaxcala en la Nueva España*² tienen igualmente un cariz marcadamente religioso, ya obvio desde los títulos mismos. Para el siglo XVII el panorama del teatro novohispano no ofrece una apertura mayor. Tanto el *Auto del triunfo de la Virgen*, de Francisco Bramón, como la primera obra “propia mente barroca”, la *Comedia de San Francisco de Borja*, de Matías de Bocanegra, y la *Comedia de Nuestra Señora de Guadalupe*, de Diego de Ocaña, pertenecen por pleno derecho al género de las comedias religiosas y de santos. De finales de siglo es otra comedia claramente de santos, *El pregonero de Dios y patriarca de los pobres*, de Francisco Acevedo. No es sino lógico, en este contexto, que la producción teatral de Sor Juana, a fines de siglo, en gran parte siga estas mismas tendencias, con sus autos *El divino Narciso*, el hagiográfico o de santos *El mártir del Sacramento*, *San Hermenegildo*, y el bíblico *El cetro de José*.

Sin embargo, también de Sor Juana son dos comedias que parecen sacar a la dramaturgia novohispana de una temática que la ha acaparado por más de siglo y medio: *Los empeños de una casa* y *Amor es más laberinto*. La pregunta que podemos hacernos sobre cuestiones de historia cultural novohispana es por qué surgen precisamente a fines del siglo XVII las que podríamos llamar primeras comedias *seculares* de la pluma de Sor Juana. ¿Hay algún elemento previo en la dramaturgia novohispana que nos permita explicarnos la aparición de esta *nueva* temática?

1. Kathleen Shelly y Grinor Rojo, “El teatro hispanoamericano colonial”, en Luis Íñigo Madrigal (coord.), *Historia de la literatura hispanoamericana. Época colonial*. Madrid, Cátedra, 1998, p. 319.

2. Cfr. José Rojas Garcidueñas y José Juan Arrom (eds.), *Tres piezas teatrales del Virreinato. Tragedia del triunfo de los santos. Coloquio de los cuatro Reyes de Tlaxcala. Comedia de San Francisco de Borja*. México, UNAM, 1976.

Por supuesto que el intento de responder a esta pregunta pasa no sólo por el análisis de la producción dramática exclusivamente novohispana, con una mira estrecha y que, por ende, distorsione la realidad cultural de la época, sino que también deberían entrar en nuestra consideración las producciones *hispanas*, es decir, provenientes de la Península, pues, lógicamente, constituyen el enorme acervo cultural del que beben los dramaturgos novohispanos. De las numerosas e inéditas listas de libros que se guardan en el Archivo de la Nación de México (procedentes, en su mayoría, de la segunda mitad del siglo XVII) se deduce que, entre los libros más vendidos en esas librerías y que, en conclusión, marcan las tendencias del gusto de la época, abundan los de materia teatral (entre aquéllos en lengua vernácula). El aumento de la producción de textos de teatro (venta y representación) sin duda tendría un paralelo en la mayor importancia del género teatral entre los escritores. Y ante el aumento de la producción (más material disponible), sin duda que los modelos del teatro barroco de capa y espada, comedia urbana, etc., inspirarían una *apertura* de la materia religiosa que parecía haber acaparado la atención de la dramaturgia novohispana. Así, en la *Memoria de los libros que por mandado deste Santo Oficio ha hecho Paula de Benavides, viuda de Bernardo Calderón, impresora deste Santo Tribunal este año de 1681* se incluyen las siguientes *Partes de comedias*³:

[8r] *Comedias de varios autores*. Parte treinta y cuatro. En Madrid, por Josef Fernández Buendía, año de 1670.

[8r] *Comedias*. Parte treinta. En Madrid, por Domingo García Morrás, 1668.

[8r] *Comedias de varios autores*. Parte cuarenta y una. Impreso en Pamplona, por Josef del Espíritu Santo. S.a.

[8r] *Comedias*. Parte cuarenta. En Madrid, por Julián de Paredes, año de 1675.

3. Documento citado y analizado en Antonio Cortijo Ocaña y Sara Poot Herrera, *Censura y teatro novohispanos. El pregonero de Dios y patriarca de los pobres (1684), comedia de santos del bachiller Francisco de Acevedo*. Mexico (en prensa).

- [8r] *Comedias de varios*. Parte treinta y nueve. En Madrid, por Josef Fernández, año de 1673.
- [8r] *Comedias*. Parte veinte y nueve. En Madrid, por Josef Fernández, año de 1668.
- [8r] *Comedias*. Parte treinta y una. En Madrid, por Josef Fernández de Buendía, año de 1669.
- [8r] *Comedias*. Parte treinta y dos. En Madrid, por Andrés García, año de 1669.
- [8r] *Comedias de Diamante*. Primero y segundo. En Madrid, Andrés García, año de 1670.
- [8r] *Comedia[s]*. Parte treinta y ocho. En Madrid, por la Viuda de Francisco Nieto, año de 1673.
- [8v] *Comedias*. Parte veintitrés. En Madrid, por Josef Fernández Buendía, año de 1665.
- [8v] *Comedias*. Parte cuarenta y dos. En Madrid, por Roque Rico de Miranda, año de 1675.
- [8v] *Comedias de Pedro Calderón*. 5 tomos. Madrid, por Antonio Francisco de Sastre, año de 1677.
- [8v] *Comedias*. Parte treinta y seis. En Madrid, por Josef Fernández, año de 1671.
- [8v] *Comedias*. Parte treinta y tres. En Madrid, por Josef Fernández, año de 1670.
- [8v] *Comedias de Moreto*. Primero y Segundo tomo. En Valencia, por Benito Mací, año de 1676.
- [9r] *Comedias*. Parte diez y nueve. En Madrid, por Pablo de Val, año de 1663.
- [9r] *Comedias*. Parte treinta y siete. En Madrid, por Melchor Alegre, año de 1671.

En cualquier caso, lo dicho anteriormente no deja de ser de bastante sentido común. Pero, y esto nos interesa más, ¿se pueden ver algunas señales de este proceso de *apertura* dentro del mismo teatro novohispano del siglo XVII? Creo que sí. Es decir, creo que a Sor Juana le llega una corriente que ella hace fructificar y que, sin duda, elabora de manera original, pero que se puede rastrear con anterioridad a ella.

Cuando Sor Juana pone en escena a los interlocutores Muñiz, Arias, Acevedo y Compañeros en el *Sainete segundo* de *Los empeños de una casa*, está haciendo mucho más que un simple juego escénico⁴. Primero, Sor Juana insiste, en el diálogo inicial de trazas burlescas entre Arias y Muñiz, en la rivalidad teatral entre la producción peninsular y la novohispana. Comienza el *Sainete* con la crítica paródica de la comedia (primera jornada) que se acaba de representar y Muñiz sorprende con el siguiente parlamento:

Pues yo quisiera, amigo, ser barbero
y raparle los versos por entero,
que versos tan barbados
es cierto que estuvieran bien, rapados.
¿No era mejor, amigo, en mi conciencia,
si quería hacer festejo a Su Excelencia,
escoger, sin congojas,
una de Calderón, Moreto o Rojas,
que en oyendo su nombre
no se topa, a fe mía,
silbo que diga: aquesta boca es mía?(vv. 36-46).

Muchas, en efecto, son las consecuencias que se pueden sacar de estas palabras en apariencia inocuas. En primer lugar indican a las claras que las obras de Calderón, Moreto y Rojas (y más autores que, nos imaginamos, no cabrían en el verso y la rima que buscaba Sor Juana en ese parlamento) se están representando con éxito en la Nueva España. En segundo lugar, establece que las obras de esos autores están dotadas de un prestigio cultural (y modélico) que nadie se atreve a contestar. En tercer lugar, parece sugerir un sentimiento de crítica ante la necesidad de crear una dramaturgia propiamente novohispana o, cuando menos, que la falta de la misma se explica por el *peso* de aquella otra que, procedente de la Península, la impide fructificar. Por último, introduce el tema del

4. Sara Poot Herrera, "Sobre el segundo sainete de *Los empeños de una casa*", en *Teatro, historia y sociedad*. Ed. de Carmen Hernández Varcárcel. Murcia-Ciudad Juárez, Universidad de Murcia-Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1996, pp. 96-110.

silbo, que no es sino un sinónimo de 'crítica' o 'censura', y sobre el que elaboraré algunas consideraciones a continuación.

Sor Juana parece querer decir que lo que se opone a la producción de una dramaturgia creada por autores novohispanos, y que pueda competir o rivalizar con las obras que provienen de allende el Atlántico (Calderón, Moreto, Rojas), es el crítico *silbo*. Pero ¿a qué se refiere con este término? Es obvio que *sensu lato*, podríamos entender simplemente que las producciones peninsulares llegan a las tablas de la Nueva España con un refrendo de prestigio y aceptación culturales con las que no cuentan aquellas producidas directamente en tierra americana. Hasta aquí todo queda de acuerdo a la lógica de la producción y difusión culturales en las colonias, siempre dependientes de la moderación del gusto que proviene de las metrópolis. Es decir, toda producción americana nace debiendo luchar con el temor a *ser silbada*. El desarrollo ulterior del *Segundo sainete* nos aclara un tanto más este sentido oculto del término *silbo*. Más adelante en la obra se introduce en escena Acevedo, y se deduce de sus parlamentos que es un autor teatral, alguna de cuyas obras anteriores ha sido *silbada* en escena. Nótese que parece obvio de los parlamentos de todos estos personajes que se trata de un *sainete* que está construido al modo de la literatura *à clef*, en la que aparecen personajes cuyas identidades esconden personas de la vida real. Nada sabemos, sin embargo, de Arias y Muñiz, aunque podría ser (y sería lo lógico) que se trate también de autores teatrales de carne y hueso. Algo más sabemos de Acevedo, que debe referirse al autor de *El pregonero de Dios y patriarca de los pobres*. El *Segundo sainete*, de repente, se nos convierte en algo más que un simple interludio de cariz simpático y burlesco; adopta, de sopetón, el carácter de un documento metaliterario, en donde se dirime una lucha dialéctica que tiene por objeto de las disquisiciones la entidad del teatro y la validez de la producción teatral novohispana.

Si nos centramos en los parlamentos de este Acevedo-personaje en el *Sainete segundo* podremos sacar algo más en claro. Continúan Arias y Muñiz con sus *pullas* recíprocas y lemos:

ARIAS Aquésa es mi mohina:
 ¿no era mejor hacer a *Celestina*,
 en que vos estuvisteis tan gracioso,
 que aun estoy temeroso
 y es justo que me asombre—
 de que sois hechicera en traje de hombre?

MUÑIZ Amigo, mejor era—*Celestina*,
 en cuanto a ser comedia ultramarina:
 que siempre las de España son mejores,
 y para digerirles los humores,
 son ligeras; que nunca son pesadas
 las cosas que por agua están pasadas.
 Pero la *Celestina* que esta risa
 os causó, era mestiza
 y acabada a retazos,
 y si le faltó traza, tuvo trazos,
 y con diverso genio
 se formó de un trapiche y de un ingenio.
 Y, en fin, en su poesía,
 por lo bueno, lo malo se suplía;
 pero aquí, ¡vive Cristo que no puedo
 sufrir los disparates de Acevedo!

ARIAS Pues ¿él es el autor?

MUÑIZ Así se ha dicho,
 que de su mal capricho
 la comedia y sainetes han salido;
 aunque es verdad que yo no puedo creello
 (vv. 49-74).

Muñiz, parece claro, ha sido actor en la representación de una obra titulada *Celestina*, atribuida a Acevedo más adelante en el parlamento, y posiblemente relacionada (si no es la misma) con la que conocemos como *La segunda Celestina*, atribuida a Sor Juana. El he-

cho de que aparezca el término *segunda* en el título podría también ser significativo. Si prestamos atención al parlamento de Arias y Muñiz, parece deducirse del mismo que se habla de dos *Celestinas*, una “ultramarina” y otra “mestiza”, y sin duda los personajes se refieren a esta última. De ser así, la *primera* se opondría a la *segunda*, la *mestiza*, con lo que el título de *segunda* tendría en ella más sentido, para distinguirla de la *primera*. Podemos además indicar que esta *Segunda Celestina*, atribuida a Acevedo (en el *Sainete segundo*) y a Sor Juana (al sentir de la crítica moderna), cabría dentro de una posible colaboración o relación entre ambos autores⁵, pues ya Acevedo, indica Méndez Plancarte⁶, cedió su primer premio a Sor Juana en un certamen poético.

Dejando por ahora este tema, en el *Sainete segundo* se continúa la conversación entre Arias y Muñiz y éstos deciden acabar de cualquier manera la representación de la obra cuya primera jornada ya ha transcurrido. Se les ocurre vestirse de mosqueteros y empezar una grita o silbada que impida la buena marcha de la representación. Es entonces cuando salen a escena Acevedo y los Compañeros (p. 122). Éste se lamenta profundamente y pide que no le silben. Arias y Muñiz, sin hacer caso, a los que se unen los Compañeros, continúan martirizando al pobre Acevedo y hundiendo el teatro con su gritería.

El episodio tiene sus fuentes en los pasos más simples del teatro de la centuria anterior (a lo Lope de Rueda o a lo González de Esclava). También recupera un motivo transgresor de tipo báquico y carnavalesco, en donde se *despedaza* a Acevedo, el mal poeta, de manera simbólica mediante los silbos, gritería infame y demoniaca. En este sentido se asemeja a episodios mitológicos como la muerte o despedazamiento de Orfeo (poeta por excelencia) por las mujeres, o la de Tereo a manos de Progne y Filomena, o, en el ámbito castellano, la de Torrellas (el *poèt maudit* medieval) a manos de las mujeres vilipendiadas en su *Maldezir*. Lo más llamativo, inserto el episodio en estas tradiciones y motivos literarios, es su construcción festiva

5. A. Cortijo y S. Poot Herrera, Introducción a la *op. cit.*

6. Alfonso Méndez Plancarte, Introducción a *Poetas novohispanos (segundo siglo) (1621-1721)*. México, UNAM, 1945.

y carnavalesca. Y de manos de este tema, el Carnaval, quizá podamos adelantar algunas ideas más.

Acevedo queda caracterizado en el *Segundo sainete* mediante un calificativo un tanto oscuro en apariencia: autor de disparates (*los disparates de Acevedo*, p. 120). El término *disparate* queda definido en el *Diccionario de Autoridades* como “hecho o dicho fuera de propósito y de razón. Díjose disparate de dispar, por no tener paridad ni conformidad con la razón”. Covarrubias, en su *Tesoro de la lengua castellana o española*⁷, lo define como “dislate, cosa despropositada, la cual no se hizo o dijo con el modo debido y con cierto fin, y así disparar es hacer una salida sin intento”; *dislate* es, según esta obra, “un hecho despropositado que a nadie puede parecer bien. Está contraído de la palabra disparate, la cual se dijo de dispar, por no tener paridad ni igualdad con la razón”. Sigue Covarrubias atribuyendo a Juan del Encina unas coplas muy ingeniosas y de gran artificio “fundado en disparates”, de donde quedó el refrán “los disparates de Juan del Encina”. Lo cual, de nuevo, nos remite al mundo de las églogas y piezas teatrales de Juan del Encina que, de acuerdo con Covarrubias, están en la base del disparate literario (quizá referencia a obras suyas como el *Auto del repelón* y similares). Pero a una distancia de casi doscientos años, Sor Juana tiene en mente posiblemente otro género, también teatral, contemporáneo de la autora, llamado *comedia burlesca* o *de disparates* (y heredero lejano de las obras de Encina). Este género, *grosso modo*, entra en una categoría literaria y tipológica superior, la de la literatura de disparates o burlesca, de gran desarrollo en el Barroco, y conocida especialmente en castellano a través de las obras de Quevedo y Góngora.

En efecto, sabemos, no sólo por esta referencia de Sor Juana, que Acevedo era considerado autor *subversivo* por sus disparates. Digo “no sólo” porque cuando presenta en el coliseo su obra *El pregonero de Dios y patriarca de los pobres*, en 1684, ésta se la prohíbe *in totum*. Entre los argumentos que dan los censores figuran de mane-

7. Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*. Ed. de Martín de Riquer. Madrid-México, Turner, 1984.

ra prominente la irreverencia del tratamiento de la materia pía (vida de San Francisco) y, especialmente, las burlas que afectan al tono entero de la composición por parte del gracioso Cañón. Los censores en especial se muestran intransigentes con Cañón y sus parlamentos. El 17 de octubre de 1684 se pronuncian al respecto de la comedia de Acevedo y dicen:

Obedeciendo al mandato del Santo Tribunal con la puntualidad debida, hemos leído y considerado con toda atención la comedia adjunta; y juzgamos, hablando en general de toda su estructura, que toda ella es un argumento muy repugnante a lo que promete lo especioso del título; es una invención indecentísima, notablemente ofensiva e injuriosa a la seráfica santidad del glorioso patriarca San Francisco, cuya heroica perfección con muy justo título tiene tan alto concepto en la estimación de los católicos que se escandalizarán no poco si la ven obscurecida con las nieblas de amores, celos, reyertas, competencias, galanteos y liviandades, sin haber para ello fundamento en la historia, ni verosimilitud alguna en la ficción, si se atiende a la vida del santo aun cuando era secular. Además desto, toda la ficción desdice mucho de la fundación de una religión tan santa, representada entre amores lascivos y celos de los corrivales, aun en los fines de su perfección consumada, mezclando cosas sagradas con las profanas, introduciendo primero al ridículo [Cañón], tan impúdico en las alusiones y equívocos, por compañero de un varón tan divino, y después con el hábito de San Francisco, discurriendo tan mentecato, torciendo siempre y deprimiendo altísimos sentimientos de las cosas divinas a muy groseras, soeces y sórdidas inteligencias. Por lo cual juzgamos que toda esta comedia es contra la Regla 16 del *Expurgatorio* en la advertencia 14 y 15. Descendiendo en particular, es digno de notar en la Jornada 2 a hoja 4 a la vuelta, hacia el medio, en que supone el ridículo haber caído San Francisco en lujuria, verso “Mi amo, etc.” En la misma Jornada, a hoja 5 a la vuelta, traba las palabras del *Ave María* para una execración, verso “Malditos sean los hombres entre todas las / mujeres”. En la misma Jornada, a hoja 5, a la vuelta, sale el ridículo con saco de penitencia con San Francisco y lo introduce sugiriéndole los amores pasados y diciendo palabras torpes a Lucrecia, verso “Mi puntería, etc.”. A hoja 11, en la Jornada tercera, sale el ridículo con capilla en compañía de

San Francisco, habiéndole pintado antes tan tonto y lascivo. En la misma Jornada, a hoja 5, supone ignorancia y duda muy crasa acerca del consentimiento; después supone que el Demonio sacó consentimiento del santo acerca de la avaricia, verso “Haré lo que me decís, espíritus...”. En la misma Jornada representa a Fray Juan Capella ahorcado y le imputa haber blasfemado contra la Regla. En la misma Jornada se introduce una ficción disonante a la pureza de San Francisco, porque después de haber sido elegido a tan grandes favores, se introduce con una mujer en el regazo. Por todo lo dicho juzgamos la comedia digna de las censuras de arriba⁸.

Pero ¿qué ha hecho Cañón en *El pregonero de Dios y patriarca de los pobres* para merecer tal juicio? Lo cierto es que desde las obras de González de Eslava no había habido en el teatro novohispano una profusión de *disparates* tales en una comedia. Sólo una obra a medio camino (cronológico) entre las de Eslava y la de Acevedo había introducido en escena un elemento gracioso y bufonesco de tonos semejantes, aunque no tan exagerados: me refiero a *San Francisco de Borja*, comedia de santos de Matías de Bocanegra. En esta obrita, que no alcanza en absoluto la altura de la de Acevedo, Bocanegra recoge del género de la comedia de santos una estructura que ya Lope de Vega había dejado establecida: la fusión de elementos piadosos (comedia de santos) con elementos seculares provenientes de la tradición de la comedia urbana y de capa y espada. El resultado es un híbrido (devoción/pasión) con el que la censura (en España y América) no transigió en numerosas ocasiones durante el siglo XVII (Cotarelo), pues vio en ello una fusión de planos (sacro y secular) con tonos sacrílegos, irreverentes e indecorosos⁹. Para estas notas no nos interesa demasiado ahondar en el género de la comedia de santos *per se*, sino establecer algunas relaciones entre obras novohispanas a propósito del mismo. Si prestamos atención a las obras teatrales americanas (desde el siglo XVI), habremos de concluir que la mayor parte de ellas, como querían Shelly y Rojo, son de temática religiosa; más aún,

8. Editado en A. Cortijo y S. Poot Herrera, *op. cit.*

9. Cfr. Emilia Perassi, *Matías de Bocanegra e la “comedia de santos” nella Nuova Spagna*. Roma, Bulzoni, 1996.

no sólo son de temática religiosa, sino se van decantando hacia la comedia de santos y la comedia bíblica como géneros por excelencia. Que este género sea de especial profusión en Nueva España no es tampoco extraño, pues es sabido que son elementos que dan forma a la Colonia: el proselitismo religioso, la presencia de lo religioso en la vida diaria, el peso de la Iglesia y el esfuerzo de la misma por velar por la *pureza* y *ortodoxia* de la fe. No es, pues, extraño que Acevedo, cuando decide escribir una obra dramática a fines de siglo, quiera escribir también *otra* comedia de santos. Sin embargo, dentro de este género bastante encasillado y rígido (que no permite las florituras y ejercicios de la fantasía poética de, digamos, la comedia mitológica, urbana, de capa y espada, histórica, etc.) Acevedo intenta ejercer su *minerva* a través de la que podríamos llamar trama secundaria. Ésta es, en resumidas cuentas, aquella que liga el género con el de la comedia de capa y espada y enredo. Así, en la obra de Acevedo surge una trama secundaria muy desarrollada sobre *los amores* de San Francisco, que tiene como protagonista principal a su enamorada Irene. En este mismo sentido, Acevedo explota la otra vena de posible creación original que le queda, la de la figura del donaire, Cañón. Es decir, *velis nolis*, por los imperativos de la entidad especial del teatro en Nueva España (en el contexto de la presencia omnimoda de la Iglesia), Acevedo (y con él imaginamos que otros autores dramáticos) debe ejercer su originalidad en el espacio de la trama de enredo y en el espacio dedicado a los personajes y episodios burlescos.

Tanto se esmera por desarrollar la temática burlesca en su comedia que Acevedo llega incluso a construir una obra que rivaliza con las mismas comedias burlescas, subgénero de una cincuentena de obritas compuestas durante el siglo XVII con un propósito fundamentalmente lúdico. En este sentido los censores perciben *correctamente* que Cañón, en efecto, llega a acaparar una buena parte del protagonismo en la obra; es decir, está claro que Acevedo ha volcado su numen en el desarrollo de la figura del gracioso. Y claro está, esta magnitud de lo gracioso y burlesco en una obra de contenido pío ocasiona que frunzan el ceño los graves censores.

Volviendo ahora a Sor Juana y su *Segundo sainete*, es muy posible que las referencias en el mismo a los *silbidos* a que se somete la

obra de Acevedo sean un referente escondido (para nosotros, porque para los contemporáneos no habría nada velado) a esta censura inquisitorial de la obra de Acevedo. El hecho de que se contextualice en el *Sainete* el silbido y abucheo de la obra de Acevedo en el marco genérico de su tendencia al *disparate* me parece un signo claro. El Acevedo que creó una obra que la crítica inquisitorial censuró por su demasiado disparate (Cañón), sale ahora a escena abucheadado (es decir, censurado) por Arias, Muñiz y los Compañeros. Pero nótese que la escena de por sí es bastante provocativa, pues Sor Juana no está sino criticando con ella a la censura misma, aunque amortiguando el elemento crítico al situar la escena en el contexto carnavalesco del sainete, donde la burla difumina la crítica.

¿Estaría Sor Juana de acuerdo con el *modus operandi* de Acevedo? ¿Son sus referencias al disparate de Acevedo un modo velado de establecer su propia poética dramática? Creo que Sor Juana podría haber valorado el elemento de originalidad presente en la obra de Acevedo a través de los disparates de éste. No en vano, Sor Juana misma, en las dos comedias que son la única parte de su producción teatral no de contenido religioso, insiste en la creación de figuras del donaire esmeradas. Más aún, especialmente en *Los empeños de una casa*, crea un *alter ego* de Cañón en la figura de Castaño. Cañón en lenguaje germanesco (Hidalgo) significa ‘soplón’¹⁰. Alonso Hernández incluye un uso de ‘cañón’ con este significado en una jácara de Quevedo: “Acogióse a toda calça / a dar el punto a la Méndez / el cañón de Mascaraque” (p. 123). Él mismo recoge el significado que provee el *Dicc. Aut.*: “En germanía significa el soplón y en Galicia se llaman así los pícaros perdidos que no tienen oficio ni domicilio” (*id.*). En la obra de Sor Juana la figura del donaire es Castaño. A este respecto Alonso Hernández indica:

Un sinónimo de ‘soplón o delator’ que posiblemente habría que relacionar con el sema ‘viento o aire’, ya que no encuentro otra familia semántica a la cual pueda atribuirse con más propiedad, es CASTAÑA (p. 127).

10. Cfr. José Luis Alonso Hernández, *El lenguaje de los maleantes españoles de los siglos XVI y XVII: la germanía. (Introducción al léxico del marginalismo)*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1979, pp. 121, 123, 130.

Da, para más señas, el ejemplo de *La ladrona*, de Quiñones de Benavente, donde se lee: “[Llama] lima sorda al escribano, / y a todo soplón castaña” (*id.*). Es, pues, sintomático que las dos figuras del donaire compartan un parecido léxico irrefutable, lo que esconde parecidos también de fondo.

Por lo que a los préstamos textuales, calcos y semejanzas léxicas, hay también varias voces o préstamos textuales de *El pregonero de Dios* de Acevedo presentes en la obra de Sor Juana. Así, aunque no lo considero irrefutable, sí conviene señalar que dos voces que aparecen con frecuencia en *El pregonero de Dios*, *fineza* y *empeño/s*, son de uso muy frecuente en las comedias de Sor Juana, en especial en *Los empeños de una casa*. De nuevo, debido a la relativa abundancia de estos dos términos en la comedia barroca en general, no pienso que *per se* sea éste un argumento irrefutable para establecer el parecido. También en este sentido hay un uso semejante del dilogismo *danzar*:

CAÑÓN Lo que es meterse en la danza,
 ella bailando lo hará (vv. 133-134).

Además del sentido recto *meterse en la danza*, ‘bailar’, podría añadirse el de *meter en la danza*, “incluir alguna persona en algún negociado u otra cosa”, que se referiría a la personalidad engañosa de Lucrecia. Para un uso igualmente equívoco, ahora con la expresión *estar en danza*, en boca del criado disparatado Atún, podemos ver Sor Juana, *Amor es más laberinto* (Jornada segunda):

ATÚN Señor, oye al punto
 con qué modo, con qué arte
 podemos a Ariadna y Fedra
 verlas en danza esta tarde (vv. 79-82).

También en este sentido podemos ver la similitud del motivo de Tarquino y Lucrecia. En *El pregonero de Dios* se lee:

LUCRECIA ¿Quisieras ser mi Tarquino?
CAÑÓN Menos las astas, Lucrecia (vv. 1465-1466).

El juego verbal se basa, claro está, en la homonimia de Lucrecia con la famosa mujer violada por Tarquino Sexto, hijo de Tarquino el Soberbio, hecho que provocó la caída de la monarquía de Roma (510 a C.). Lucrecia se refiere al episodio en tono burlesco. Cañón responde que su deseo sexual le hace querer buscar la relación con Lucrecia, no el rechazo (a lo que llama 'ser cornudo', *menos las astas*). Igualmente en *Los empeños de una casa* se lee: "Qué buenas nuevas me dan / con esto que ahora he oído, / para tener yo escondido / en su cuarto al tal don Juan / que habiendo notado el modo / con que le trata enfadada, / quiere hacer la tarquinada / y dar al traste con todo" (vv. 165-172); y se repite la expresión en: "¿Pues el viejo / está ya para Tarquino?" (vv. 1052-1053). También de la misma Sor Juana son los sonetos 153 y 154, titulados "Engrandece el hecho de Lucrecia" y "Nueva alabanza del hecho mismo" (Méndez Plancarte ed., pp. 281-282).

En los vv. 1461-1462 Cañón hace uso de la metáfora sexual *dispara* sobre la que centraría buena parte de la censura inquisitorial:

CAÑÓN Y está el cañón contra ti
 en punto de disparar.

Esta imagen es semejante a la usada también en el v. 1222 y que, como señalo, motivó las críticas de los evaluadores del Santo Oficio. Curiosamente, Sor Juana usa la misma metáfora en boca del gracioso Atún, en *Amor es más laberinto*, cuando Teseo no sabe qué hacer ante la Infanta Ariadna (Jornada segunda):

TESEO Atún, ¿qué dices de aquesto?
ATÚN Lo que digo es que te apartes,
 que entre tanta infantería
 es forzoso que dispires (vv. 285-288).

Una voz de raro uso en la comedia barroca, *matante*, la encontramos en la obra de Acevedo y en otra de Sor Juana. Así, en *El pregonero de Dios* se lee:

LUCRECIA ¡Y qué Jarifas se precian
las señoras de matantes! (vv. 3332-3333).

Curiosamente sólo encontramos documentada esta voz en Sor Juana, *Amor es más laberinto*:

TESEO Las infantas son hermosas.
ATÚN Sí, pero el viejo es matante (vv. 323-324).

Más importante es el hecho de que la voz *volaverunt*, con intención burlesca, aparezca en *El pregonero de Dios* y en *Los empeños de una casa*, pues no he podido documentar la presencia de esta palabra en ninguna otra. En ambas comedias el término aparece en voz de los graciosos (Cañón-Castaño) y en ambas en un contexto más genérico de su utilización de abundante latín macarrónico:

CAÑÓN *Volaverunt*
como plumas por el aire (vv. 3376-3377).

CASTAÑO Conque, si él ya la cazó,
ya para ti *volaverunt* (vv. 1017-1018).

Aparte estos parecidos, ecos y calcos, de por sí sintomáticos y que no heapurado con exhaustividad, Castaño y Atún desempeñan una función semejante a la de Cañón. Es más, en *Los empeños de una casa* y *Amor es más laberinto* Sor Juana retoma la propuesta *disparatada* de Acevedo como motivo estructural primordial de ambas obras. En ambas la técnica compositiva es semejante, hasta el punto de poderse afirmar que pueden verse como un *remake* una de otra, con sólo que se cambien escenarios y nombres. Son las dos comedias urbanas *de enredo*, aunque en la segunda se revista de un aditamento pseudomitológico. En las dos el tema de la *honra*, más como motivo dramático que con repercusiones ideológicas, es el acicate de la acción. Las dos se construyen mediante equívocos y enredos, personajes escondidos y parejas de amantes que se confunden entre sí porque sus identidades quedan *enredadas*. En ambas,

como en el género al que pertenecen, el final soluciona todos los conflictos de la trama sin mayores complicaciones. Pero en las dos los *graciosos* (Castaño en la primera; Atún y Racimo en la segunda) no sólo tienen un puesto de relevancia, sino que se erigen en figuras centrales de la estructura de las dos comedias.

Sor Juana, creo, aprendió de Acevedo la lección que aquél ofreció con Cañón y su obra *El pregonero de Dios y patriarca de los pobres*: sin que importe el género de la obra (comedia de santos, comedia de enredo), el elemento *gracioso* y *disparatado* da posibilidades de creación dramática que supera los límites genéricos. Bastaría analizar estas dos comedias de Sor Juana *per se* para percatarse de la importancia de estos *graciosos*. Si además incluimos en nuestro análisis también el *Sainete segundo* y la explícita mención de Acevedo en la primera de las comedias, no será sorprendente que nos preguntemos por la posibilidad de una comparación entre los dos dramaturgos, pues Sor Juana misma nos está lanzando un guiño que no podemos ignorar. El motivo del *silbo*, asimismo, nos obligará a plantearnos *Los empeños de una casa* y *Amor es más laberinto* como posibles intentos de evadir la censura inquisitorial mediante la utilización de *graciosos*, de lo cómico y burlesco como elementos moderadores de situaciones presuntamente problemáticas (para la censura), tomando el relevo en el punto donde lo dejara Acevedo. Es decir, en el *Sainete segundo* Sor Juana no hace sino prestar tributo (literario) a Acevedo, autor que ofreció a la monja el camino de la risa como recurso para abrir las puertas del teatro novohispano a géneros ajenos al exclusivamente religioso. Si Acevedo fracasa por el celo inquisitorial, Sor Juana triunfa porque ha aprendido a rebajar el coturno de sus argumentos en el género de la *comedia*, sin además inmiscuirse en temáticas *peligrosas*.

La lección que aprende de Acevedo proviene del uso del disparate y de los personajes burlescos. Así, en *Los empeños de una casa* Castaño no tiene sólo una función de mero comparsa, ni siquiera la de compañero que desempeña el papel de voz de la conciencia de su amo. Castaño llega incluso a ser tan necesario a la acción que la mayor parte del enredo de la Jornada III le tiene a él como centro (disfrazado de dama) y sería imposible prescindir de su papel en la

comedia para que ésta siguiera siendo la misma. Asimismo, en *Amor es más laberinto* Atún (mediante un artificio semejante al de *Los empeños*, es decir, su función de *correo*) es también de todo punto necesario a la acción del drama, e incluso una larga escena del final de la comedia se crea mediante el diálogo amebeo de *pullas* entre los dos graciosos, Atún y Racimo. En las dos obras el porcentaje de versos que “dicen” las figuras del donaire supera con creces lo que suele ser habitual en la comedia de honor, mostrando ya desde el simple número de versos su relevancia en las dos obras e indicando que Sor Juana no sólo crea una *comedia de enredo*, sino que basa éste, especialmente, en el *disparate*. Su caracterización, además, es especialmente de índole verbal: no interesa perfil alguno psicológico, sino sólo el *ingenio*, sobre todo verbal, es decir, el *disparate*. Siguiendo la nómina de *disparates* burlescos que ha desarrollado el grupo GRISO en sus estudios de la comedia burlesca¹¹, Castaño-Atún-Racimo basan su comicidad escénica y verbal en la mención de universos degradados, parodias de temas y situaciones (especialmente la burla del sentimiento elevado del amor), la escatología y suciedad, los chistes sobre comida y bebida (en extremo abundantes y presentes ya en los *noms parlantes* de los personajes), las animalizaciones y cosificaciones, el llamado lenguaje de la plaza pública, la presencia de elementos satíricos y folklóricos, la presencia de la música y el baile, las maldiciones y juramentos burlescos, los banquetes grotescos, los diálogos de equívocos, los intercambios de remoquetes o *pullas*, las tautologías y *disparates* y el empleo humorístico de elementos religiosos (Mata Induráin).

Se imponen unas breves conclusiones a estas notas. El teatro novohispano, de contenido particularmente reduccionista (religioso), otorga poco espacio a la creación y originalidad artísticas fuera de esa temática. Francisco de Acevedo —como antes Matías Bocanegra, aunque en menor medida— intenta superar esa restricción

11. Para la última bibliografía véanse I. Arellano *et al.*, *Comedias burlescas del Siglo de Oro. I. El rey don Alfonso el de la mano horadada*. Pamplona-Madrid-Frankfurt, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, 1998; y *Comedias burlescas del Siglo de Oro. III*. Pamplona-Madrid-Frankfurt, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, 2002.

temática desde dentro de la misma. Para ello crea mediante la *subversión*, pues el único espacio que le queda de creación original es el carnavalesco. En su comedia de santos, *El pregonero de Dios y patriarca de los pobres*, da rienda suelta a su creatividad mediante una figura y un discurso burlescos que la crítica contemporánea definió como *disparate* y juzgó inapropiados por indecorosos. No es difícil imaginar que el espacio inocuo de la burla, la broma y lo burlesco ofrecía menos posibilidades de contravenir la censura que la parte *seria* de la comedia. Aunque su comedia fue prohibida *in totum* (quizá por el recrudecimiento en fechas cercanas a 1683 de la disputa antiteatral, en especial referente al género de la comedia de santos), una autora contemporánea suya parece haber recogido el relevo y la lección. Sor Juana (que también escribe, una vez más, teatro dentro de los parámetros de la temática religiosa) acaba por abrir la dramaturgia novohispana a las posibilidades de otros géneros de comedia: la urbana de enredo y la mitológica y de enredo. Y lo hace con *Los empeños de una casa*, obra que es, por necesidad, posterior a la de Acevedo, aunque también de hacia 1683, y *Amor es más laberinto*. Igualmente, en uno de los sainetes que acompañan al festejo barroco en que se incluye *Los empeños*, el *Segundo sainete*, Sor Juana hace más específica esta vinculación suya con el oscuro autor teatral Acevedo al poner unas referencias claras a Acevedo, su *disparate*, la obra *El pregonero de Dios y patriarca de los pobres* y la censura inquisitorial de la misma. La construcción de figuras del donaire de gran peso específico en las comedias de Sor Juana pareciera indicar que la lección de Acevedo no ha caído en saco roto. Sigue siendo desde el espacio de lo cómico, por inocuo, desde donde ahora Sor Juana construye una comedia de capa y espada y más tarde, con *Amor es más laberinto*, una comedia mitológica.

Si queremos explicarnos las producciones literarias en sus contextos culturales, deberemos responder a la apabullante distancia entre el teatro peninsular hispano y el novohispano en términos de variedad de contenidos. Si el género literario por excelencia (y de diversión pública, de añadidura) del XVII peninsular es el teatro, ¿por qué hay tal diferencia entre ambos espacios geográficos en cuanto a número de autores y cantidad y variedad de piezas teatra-

les? Una respuesta perogrullesca pero obvia es que el teatro peninsular *también* se representó en Nueva España, y que las fronteras tajantes que hoy señalamos entre literatura Peninsular y literatura Colonial son, a todas luces, fruto de la crítica contemporánea nuestra. Pero dejando esto de lado por obvio, creo vislumbrar en ese teatro colonial del XVII la imposición férrea de la censura inquisitorial, a veces actuando mediante claras prohibiciones, a veces, imaginamos, mediante el simple miedo de los autores a salirse de las costumbres temáticas “seguras”. Pues bien, un espacio desde el que los autores novohispanos parecen haber querido salir de esa imposición férrea es el de lo cómico-burlesco, y más en específico a partir del género de la comedia de santos. Que Sor Juana ligue *Los empeños de una casa* (obra que sale definitivamente de esos límites temáticos en que se ha movido el teatro novohispano por más de un siglo) con *El pregonero de Dios* de Acevedo a través de la relación comedia-loa que he analizado, y que lo haga comentando la noción de *disparate* de Acevedo en el contexto del *silbo* o *censura* merece, cuando menos, que quede resaltado o anotado por la crítica. Es desde este humor, desde este espacio aséptico en apariencia de la risa, desde donde Sor Juana pega el salto que la aúpa a creadora dramática que abre otros campos para la dramaturgia novohispana. Es decir, como siempre, innovadora.