

**SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ Y *LOS EMPEÑOS DE UNA CASA*: LA
COMEDIA DE CAPA Y ESPADA DESDE UNA PERSPECTIVA FEMENINA**

***SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ AND LOS EMPEÑOS DE UNA CASA:
WRITING THE CLOAK-AND-DAGGER PLAY FROM A FEMALE POINT OF
VIEW***

*Laura Hernández Lorenzo
Universidad de Sevilla*

RESUMEN

En este trabajo analizamos *Los empeños de una casa* de Sor Juana Inés de la Cruz, una versión de la comedia de capa y espada en la que los valores patriarcales se critican y subvierten, mientras que los personajes femeninos adquieren complejidad y un inusitado protagonismo, pues en ellos se refleja cómo las mujeres de la época encaran los obstáculos que valores masculinos como los códigos del honor y la honra les imponen.

Palabras claves: Sor Juana, comedia de capa y espada, subversión, mujeres.

ABSTRACT

This work analyses *Los empeños de una casa* by Sor Juana Inés de la Cruz as a version of the cloak-and-dagger play, where patriarchal values are criticized and subverted. Female characters gain in complexity and leadership, as they reflect how women of this period had to face the problems caused by male values as the concept of honour.

Keywords: Sor Juana, theatre, subversion, women.

1. SOR JUANA: LA MUSA, EL FÉNIX, EL ESTRUENDO MUDO, EL MONSTRUO, LA MUJER

La escritora mexicana Sor Juana Inés de la Cruz (¿1648?-1695) es una de las figuras más sobresalientes de la literatura en español y una de las escritoras más brillantes de todos los tiempos, además de figura ineludible de las letras del México virreinal. Una de las grandes especialistas en su figura y su obra, Margo Glantz, dice que solo es posible describirla a través de la hipérbole –recurso, por otra parte, enormemente característico de la época barroca en la que se desarrollaron su vida y su obra- para hacerla verosímil:

[...] ¿cómo podríamos examinar a una escritora como Sor Juana Inés de la Cruz sin caer de bruces en esta figura paradigmática del barroco? ¿Es posible no imitar a su biógrafo, el padre Diego Calleja, cuando muy espantado exclama: ¿Cómo “se hará sin hipérbolos verosímil... su habilidad tan nunca vista”? (Glantz, 1995: 15-16).

Efectivamente, la inteligencia y el talento de Sor Juana provocaron la sorpresa y el pasmo de sus contemporáneos, sobre todo por su condición de mujer, por lo que su fama se extendió rápidamente y se le aplicaron epítetos como la “Décima Musa” o el “Fénix de México”. Es vista como “un ser extraño, monstruoso, excepcional” (Glantz, 1995:19) pues no de otra manera podían entender los hombres de la época tamaña inteligencia en una mujer¹.

Pero junto con la fama y los admiradores surgieron también los enemigos acérrimos. Aunque cuenta con la ayuda de mecenas y protectores de la nobleza, principalmente mujeres², Sor Juana se ve obligada a contener o canalizar ese genio en su obra, no solo por los convencionalismos y mecanismos de control de la época, sino sobre todo por la situación tremendamente delicada y peligrosa en la que se encontraba como mujer y como monja³. Por todo esto, la escritura de la Décima Musa funciona como un estruendo mudo y se vale de la poética del silencio -“que explica mucho por el énfasis de no explicar” (Cruz, 1976:441)⁴. Consecuentemente, la obra de Sor Juana requiere de lectores activos capaces de penetrar las apariencias y el artificio barroco para llegar hasta la Verdad, del mismo modo que hace el alma en su obra maestra, el extenso poema de tema epistemológico “El Sueño”⁵.

2. EL TEATRO DE SOR JUANA

¹ Como apunta Margo Glantz, estos epítetos se le aplican a Sor Juana para etiquetarla y separarla del resto de las mujeres, de forma que su inteligencia pueda mantenerse bajo control; si bien convertida en Fénix, “está en la cima de su monstruosidad” y “es mirada como si fuera un bufón, un objeto de circo, el centro de atracción” (Glantz, 1995:31).

² Sor Juana entró en la corte virreinal al servicio de Leonor Carreto, marquesa de Mancera, mujer aficionada a las letras y la cultura, que se convirtió en su primera protectora. Cuando llegan los nuevos virreyes, los marqueses de Laguna y condes de Paredes, Sor Juana se gana su favor con el *Neptuno alegórico* (1680) y les dedica seguidamente algunas de sus obras, entre las que abundan los poemas dedicados a la marquesa, María Luisa Manrique de Lara, la Lisi de sus versos, que animó a Sor Juana a escribir *El divino Narciso* (1689) y apoyó la publicación de su primer volumen de poesía. Frente al poder religioso que censura su vocación intelectual y de escritura, Sor Juana se apoya en los que ostentan el otro poder, el gubernamental (Paz, 1990:128-132, 204-205).

³ En Sor Juana detectamos la voz otra, la que disiente del poder dominante y no encaja en sus reglas establecidas. Esta transgresión era castigada con severidad (Paz, 1990:17). Apunta también Margo Glantz que “una monja-poeta es un artefacto sorprendente, pero peligroso” (Glantz, 1995:28).

⁴ Ya Octavio Paz en su famosa monografía insiste en la importancia de los silencios de Sor Juana (Paz, 1990:13, 16-17), pero el texto angular donde la propia escritora hace referencia a las relaciones entre el hablar y el callar, la escritura y el silencio, es la *Respuesta* (Cruz, 1976:440-475).

⁵ Para un estudio completo sobre este poema, la teoría del conocimiento en Sor Juana y su relación con el resto de su obra y figura, remitimos a la tesis doctoral de Puente-Herrera Macías (2015).

Aunque el género principal que cultivó Sor Juana fue la poesía lírica, como dramaturga cuenta también con un número nada desdeñable de piezas teatrales e incluso, según algún crítico, “fue más dramaturga que poeta” (Schmidhuber de la Mora, 2005)⁶.

Esto tiene aún más mérito si tenemos en cuenta que, como monja de clausura, seguramente no tuvo la oportunidad de asistir a muchas representaciones teatrales fuera del convento, por lo que debió de inspirarse en las representaciones a las que acudiera en la corte virreinal. También parece altamente improbable que pudiera asistir o participar en el montaje de sus obras⁷.

Dentro de esta producción dramática, Sor Juana cuenta con dos comedias de tema profano, *Los empeños de una casa* y *Amor es más laberinto*, más otra atribuida por parte de la crítica, *La Segunda Celestina*⁸. *Amor es más laberinto* fue escrita en colaboración con otro dramaturgo, Juan de Guevara. En consecuencia, *Los empeños de una casa* adquiere una gran importancia como única comedia íntegramente escrita por Sor Juana y con todas las garantías de autoría. Sí es cierto que existen algunos problemas de fecha y montaje (Hernández Araico, 2006), aunque parece que, como defiende Hernández Araico “se montó entre el nacimiento y el primer cumpleaños del primogénito de los virreyes” (Hernández Araico, 2006)⁹, los protectores de Sor Juana, a quienes se dedica la obra. Por otra parte, también existen dudas sobre si las piezas menores que acompañan a la comedia fueron originalmente escritas junto a esta o añadidas *a posteriori* (Schmidhuber de la Mora, 2005), por lo que en este trabajo nos centraremos en la comedia.

3. LOS EMPEÑOS DE UNA CASA: ¿COMEDIA DE FALDA Y EMPEÑO?

El argumento de la obra es el siguiente:

Doña Ana y don Pedro son dos hermanos acaudalados enamorados, pero sin ser correspondidos. Don Pedro ama a doña Leonor, que a su vez ama y es correspondida

⁶ Cito por un documento electrónico a texto corrido y por ello, no se indica número de página.

⁷ Es frecuente en la crítica comparar a Sor Juana con Calderón, figuras en las que creen ver grandes similitudes en cuanto a su actuación dramática (especialmente Cañas Murillo). Pero es evidente que las circunstancias de la monja mexicana difieren mucho de las del autor de *El médico de su honra*, quien no se encontró con las mismas dificultades para estudiar, escribir y compaginar estas actividades al final de su vida con su capellanía.

⁸ *La Segunda Celestina* le ha sido atribuida a Sor Juana por parte de la crítica –muy especialmente, Schmidhuber de la Mora (2007)-, basándose en una referencia a la obra en una de las piezas menores que acompañan a *Los empeños de una casa*, pero otros críticos sorjuaninos niegan la autoría.

⁹ Cito por un documento electrónico a texto corrido y, por ello, no se indica número de página.

por don Carlos. Pero el padre de doña Leonor, don Rodrigo, quiere casar a su hija con otro pretendiente más rico, por lo que ella y don Carlos deciden fugarse para casarse. Don Pedro descubre sus planes y paga a unos hombres para que los apresen y hagan creer a los fugitivos que son la Justicia. Ordena que lleven a doña Leonor a su propia casa y den facilidades a don Carlos para huir. Su hermana doña Ana, que está enterada de todo, espera en la casa la llegada de doña Leonor para acogerla de acuerdo con los planes de su hermano, que así podrá cortejar a su dama en su propia casa. Pero después de doña Leonor, llega a la casa don Carlos junto con su criado Castaño pidiendo refugio, y doña Ana, que está secretamente enamorada de él, decide acogerlo en la casa para aprovecharse de la situación. Lo que doña Ana no sabe es que su criada, Celia, ha escondido en la casa a su antiguo amante, don Juan, al que ella ya no le presta atención, pero que sigue enamorado de ella. La presencia de todos los galanes y damas en la misma casa sin que unos sepan de la de otros da lugar a numerosos equívocos y enredos, mientras doña Ana y don Pedro intentan separar a don Carlos y doña Leonor y seducirlos sin éxito. La obra acaba con una doble boda, la de don Carlos con doña Leonor y la de doña Ana con don Juan. Solo don Pedro se queda sin pareja.

Al abordar esta obra, la crítica tradicional ha insistido en su carácter de fiesta teatral barroca y en la influencia calderoniana, por lo que se ha estudiado aplicando los parámetros de este período literario –cuyos cánones y convenciones es evidente que Sor Juana conoce a la perfección- y comparándola con la obra de los autores considerados canónicos y, muy especialmente, con la de Calderón¹⁰. Mediante este enfoque, la crítica ha concluido que se trata de una comedia de capa y espada caracterizada por excesivos enredos y equívocos, pero, en general, falta de originalidad y de reflexión ideológica. Octavio Paz la califica de “vacía perfección” (Paz, 1990:433)¹¹ y algún otro crítico llega a sostener que su única función es el divertimento (Cañas Murillo, 1998).

¹⁰ Algunos estudios han intentado incluso encontrar semejanzas entre esta comedia de Sor Juana y la comedia *Los empeños de un acaso* de Calderón por la similitud del título (Castañeda, 1967). A menudo, la preocupación de los críticos es encuadrarla en el panorama teatral español, sin tener en cuenta las circunstancias particulares de la escritura en América, en Nueva España y de la propia Sor Juana: “Que yo, Señora, nací / en la América abundante” (Cruz, 1976:100).

¹¹ En su obra de referencia, Octavio Paz advierte de que la obra de Sor Juana, lejos de mostrar ausencias de sentido, está rodeada por el silencio, por lo que no se puede decir: “La zona de lo que no se puede decir está determinada por la presencia invisible de los lectores terribles. La lectura de Sor Juana debe hacerse frente al silencio que rodea a sus palabras. Este silencio no es una ausencia de sentido; [...] La palabra de Sor Juana se edifica frente a una prohibición” (Paz, 1990:17). Sin embargo, al abordar *Los empeños de una casa*, parece quedarse en la superficie de la obra y no ser capaz de profundizar en ella de acuerdo con lo que había expuesto anteriormente: “El enredo, los chistes, los diálogos de graciosos y enamorados... Todo es perfecto. Vacía perfección. Sor Juana es un autor típico de este período 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” (Paz, 1990:433). En este trabajo, intentamos demostrar que esto no es así.

Afortunadamente, Margo Glantz y otros autores, destacando especialmente la crítica feminista, han señalado cómo Sor Juana critica, problematiza e incluso subvierte algunos de los valores de la época (Rabell, 1993; Montoya, 2007). A continuación, insistiremos sobre este punto, así como sobre la relación de esta comedia con el resto de la obra y la figura de Sor Juana, solo realizada de forma parcial por Margo Glantz, a través de un análisis de los personajes femeninos.

Como señala acertadamente Schmidhuber, los personajes femeninos tienen en esta obra una relevancia y protagonismo mucho mayor que el que les estaba reservado en el teatro de la época. Ellas son las que ponen en marcha la acción y las que hacen que progrese. Por eso, este crítico propone enmarcar la comedia en un nuevo subgénero, al que llama “comedia de falda y empeño” frente a la tradicional comedia de capa y espada (Schmidhuber de la Mora, 2005).

Efectivamente, es doña Ana la que abre la obra, poniendo al lector sobre aviso de los antecedentes para que pueda seguir el comienzo *in media res*. Pero aún más importante, el personaje que pone en marcha la acción dramática es doña Leonor, quien, al fugarse con su amante, rompe el *impasse* en el que se encuentran todos los demás personajes, atrapados hasta ese momento cada uno en su historia de amores contrariados, y los obliga a ponerse en acción. Don Pedro se ve obligado enseguida a urdir un plan para evitar la boda, doña Ana encuentra una oportunidad para separar a los amantes y seducir a don Carlos, y don Rodrigo se ve obligado a aceptar como yerno al hombre con el que su hija se ha fugado. Más aún, las dos damas serán piezas fundamentales para resolver los equívocos y precipitar el final de la obra. La aparición e intervención de doña Ana en la escena final cuestiona el engaño en el que han caído los hombres, que han confundido a la cubierta Leonor con esta y la tratan y la dirigen como si fuera tal sin darle voz, llevándola de la mano de forma paternalista e incluso concertando su boda con don Carlos sin darse cuenta de su equivocación¹². Algo similar ocurre con doña Leonor y Castaño disfrazado de esta, a quien incluso llega a requebrar don Pedro y por quien están a punto de pelearse don Pedro y don Carlos, cuyo absurdo queda subrayado por las intervenciones cómicas de Castaño: “¿Mas si por mí se acuchillan / los que mi

¹² “Don Carlos, yo la tendré; / claro está que no es bien visto / tenerla vos, y a su hermano / hablaré si sois servido. [...] Venid conmigo, / Señora, y nada temáis / de riesgo, que yo me obligo / a sacaros bien de todo. [...] Vos, Señora, con Hernando / os quedad en este sitio, / mientras hablo a vuestro hermano” (Cruz, 1976:154-155).

beldad festejan? [...] Miren aquí si soy bello / pues por mí quieren matarse” (Cruz, 1976:146,170)¹³.

Desde nuestro punto de vista, el recurso del disfraz produce un contraste entre la actitud de los hombres que dirigen a la mujer cubierta sin pararse a ver quién es realmente y la intervención de la mujer real, de carne y hueso, que provoca la confusión en los personajes masculinos. Confusión que se disolverá, conduciendo a la resolución de los enredos, cuando finalmente doña Leonor se descubra, momento hasta el cual los personajes masculinos van de equivocación en equivocación. El recurso del disfraz y el problema de la identidad, por tanto, le sirven a Sor Juana para problematizar sobre las convenciones sociales y de género y revelar el engaño por el que se mueven los hombres.

Las damas son también las protagonistas de los dos triángulos amorosos en que Sor Juana las coloca. Estos triángulos son similares a los que encontramos en su poesía lírica, donde el yo poético femenino ama a Fabio y es amada por Silvio. Este lugar en el centro del triángulo le permite a Sor Juana darle un papel más activo a la mujer, que ya no es la simple musa u objeto de deseo, y le sirve a su vez para mostrar la conflictividad y el sufrimiento que el rol pasivo que la sociedad quiere imponerle para que acepte sin resistencia al hombre que la ama le provoca. Tanto doña Leonor como doña Ana se resisten a corresponder a los pretendientes que las cortejan y defienden su derecho a elegir a su amante, del mismo modo que reclama el yo lírico femenino en la poesía amorosa de Sor Juana.

Pero, sobre todo, doña Leonor y doña Ana sobresalen en la obra por su inteligencia¹⁴: discreción en el caso de doña Leonor y astucia en el caso de doña Ana, rompiendo con los estereotipados personajes femeninos del género.

3.1. El espejo autobiográfico de doña Leonor

Doña Leonor, como ya ha señalado la crítica, está marcada por un fuerte componente autobiográfico. El relato que realiza ante doña Ana de su inclinación a las letras y el

¹³ El disfraz femenino de Castaño es uno de los aspectos de esta obra que han llamado más la atención entre los críticos, pues es mucho más común en el teatro del Siglo de Oro encontrar a la mujer disfrazada de hombre -siendo uno de los ejemplos más conocidos el de Rosaura en *La vida es sueño*- que al hombre disfrazado de mujer, que ha sido analizado por algunos estudiosos como un caso de travestismo (Weimer, 1992).

¹⁴ Esta es una de las grandes luchas de Sor Juana, reclamar la igualdad intelectual entre hombres y mujeres, que aparece en muchos de sus textos: “[...] no es el sexo/ de la inteligencia parte” (Cruz, 1976:101). Aunque el texto donde realiza la mayor defensa de las mujeres al conocimiento es, sin duda, la *Respuesta* (Cruz 1976:460-468). Según Martínez-San Miguel, para ello construye en su obra una subjetividad intelectual femenina frente a la exclusión de la mujer del conocimiento y de la educación (Martínez-San Miguel, 1999:80-81).

saber junto con su fama y los numerosos pretendientes que la persiguen por su belleza es una recreación de las experiencias de la propia Sor Juana. En este retrato, nuestra escritora omite la descripción física, porque lo que le interesa, como apunta Margo Glantz, es la “belleza del entendimiento” (Glantz, 1995). Para la sociedad de la época, sin embargo, “la inteligencia sobra o parece excesiva en una mujer” (Glantz, 1995:143), y más aún en una mujer hermosa, que debe ser ingenua para que los hombres puedan manejarla:

Se presumía que el discurso amoroso estaba a cargo del varón y que la inocencia de las mujeres debía de llegar a tal grado que ni siquiera comprenderían el atrevido lenguaje de sus pretendientes [...]. El seductor disponía así de todas las ventajas, al contar con su capacidad de persuasión y con la ignorancia de sus posibles víctimas (Gonzalbo)¹⁵.

Y así lo critica Sor Juana, poniendo en boca de doña Ana los siguientes versos que reflejan el pensamiento de la época: “Leonor, tu ingenio y tu cara/ el uno al otro se malogra, / que quien es tan entendida/ es lástima que sea hermosa” (Cruz, 1976:83). Y va más lejos: la principal preocupación que debe tener una mujer es su belleza: “si eres tan hermosa/ no es mucho ser desdichada” (Cruz, 1976:35). Como ha señalado la crítica feminista, a través de este discurso Sor Juana “expresó aspectos de su vida y de sus sentimientos que no podía haber hecho tan abiertamente debido a la represión en que vivía la mujer en la época” (Montoya, 2007:48). Desde el momento en el que aparece en la comedia, doña Leonor está asfixiada¹⁶, atrapada en la trampa que le han tendido los personajes que aprovechan el sistema patriarcal para arrebatarse su libre albedrío y dirigirla a su antojo, casándola con un hombre que no ama y apartándola del destino que había elegido para sí. Su padre actúa por propio interés, pretendiendo casarla en un primer momento por dinero, y tras su fuga, lo único que le preocupa es limpiar su honor: “Como se case Leonor / y quede mi honor sin riesgo, / lo demás importa nada; [...]” (Cruz, 1976:173). Y don Pedro, que asegura que la ama, intenta manipularla a su antojo, primero haciendo que la lleven a su casa para que no pueda defenderse de sus requiebros y luego intentando forzarla a aceptarlo como esposo, pretendiendo incluso encerrarla contra su voluntad, si bien se equivoca y acaba encerrando a Castaño por error: “Encerrar quiero a Leonor, / por si acaso fue cautela haberme favorecido. / Yo la

¹⁵ Citamos por una fuente electrónica a texto corrido y, por ello, no indicamos número de página.

¹⁶ “Como quien toca, / náufrago entre la borrasca / de las olas procelosas, / ya con la quilla el abismo, / y ya con el cielo la popa” (Cruz, 1976:83).

encierro por de fuera, / porque si acaso lo finge/ se haga la burla ella mesma” (Cruz, 1976:150).¹⁷

3.2. Don Rodrigo y los valores del honor y de la honra

Estas ideas patriarcales sobre el honor están especialmente representadas en el personaje de don Rodrigo, el padre de doña Leonor, que, tras enterarse de su fuga, da rienda suelta a un discurso misógino en el que la desprecia junto con el resto de las mujeres y se afana en buscar un modo de limpiar su honor, primero mediante la venganza y luego forzando la boda¹⁸. Pero en ningún momento hay ningún signo de inquietud por el bienestar de su hija:

¡Oh fiera! ¿Quién diría
de aquella mesurada hipocresía,
de aquel punto y recato que mostraba,
que liviandad tan grande se encerraba
en su pecho alevoso?
¡Oh mujeres! ¡Oh monstruo venenoso!
¿Quién en vosotros fía,
si con igual locura y osadía,
con la misma medida
se pierde la ignorante y la entendida?¹⁹
Pensaba yo, hija vil, que tu belleza,
por la incomodidad de mi pobreza,
con tu ingenio sería
lo que más alto dote te daría;
y ahora en lo que te has hecho,
conozco que es más daño que provecho;
pues el ser conocida y celebrada
y por nuevo milagro festejada,
me sirve, hecha la cuenta,
solo de que se sepa más tu afrenta.

¹⁷ La actuación egoísta de don Pedro es castigada al final de la obra, pues sus intentos por hacer a doña Leonor suya serán infructuosos y, además, será objeto de la mayor burla de la trama, al requebrar al criado Castaño creyendo que es su dama. Cuando el engaño se descubre, Castaño se burla abiertamente de él: “¿Por qué? Si cuando te di / palabra de casamiento, / que ahora estoy llano a cumplirte, / quedamos en un concierto / de que si por ti quedaba / no me harías mal; y supuesto / que ahora queda por tí / y que yo estoy llano a hacerlo, / no faltes tú, pues que yo / no falto a lo que prometo” (Cruz, 1976:172).

¹⁸ Según Ignacio Arellano, este recurso es muy común en el género de la comedia de capa y espada: “esta inmediata moderación de un viejo que ha aparecido como obseso del honor, para convertirse enseguida en prudente casamentero [...] revela la flexibilidad del código [del honor]” (Arellano, 2013:338). Para él, esta flexibilidad tiene que ver con la importancia mayor del amor en la comedia de capa y espada. Sin embargo, en *Los empeños* Sor Juana muestra a través del diálogo entre don Rodrigo y su sirviente cómo este primero renuncia a la venganza sangrienta y accede a la boda por propio interés, ya que teme que el raptor de su hija, más joven y hábil, pueda matarlo en un duelo: “[...] tú estás cansado y viejo, / don Pedro es mozo, rico y alentado” (Cruz, 1976:50). Por eso decide forzar la boda, aunque desconoce los sentimientos de su hija, ya que se trata de la otra salida aceptable de acuerdo con los códigos del honor y, como consecuencia, guiándose por las apariencias, intenta forzar a doña Leonor a casarse con don Pedro, el hombre equivocado, al que además ella no ama. No es el amor, por tanto, la fuerza que descarta la venganza sangrienta, sino el egoísmo, el propio interés, junto con el miedo a las apariencias. Sor Juana pone de manifiesto cómo el código del honor tampoco es negociable en la comedia y cómo afecta al libre albedrío de los personajes.

¹⁹ Sor Juana pone en boca de don Rodrigo el discurso misógino de los hombres que critica en su poema “Hombres necios, que acusáis/ a la mujer sin razón [...]” (Cruz, 1976:228-229).

Pero ¿cómo a la queja se abalanza
primero mi valor, que a la venganza? (Cruz, 1976:48-49).

A través de sus palabras, Sor Juana denuncia cómo don Rodrigo –y, por extensión, los padres de la época- solo quiere a su hija para que le dé honor y ganancias, y critica “el hueco código de honor basado únicamente en las apariencias” (Chang-Rodríguez, 1978:414), y así dice don Rodrigo: “[el honor] no es alhaja/ que puede en un noble pecho/ permitir la contingencia;/ porque es un cristal tan terso,/ que, si no le quiebra el golpe,/ le empaña solo el aliento” (Cruz, 1976:157)²⁰. El padre, por tanto, antepone su propio beneficio y las absurdas convenciones patriarcales de la época basadas en las apariencias a las decisiones de su hija, tratando de anular su voluntad: “ella tener no puede/ más gusto que mi precepto” (Cruz, 1976:112). Después de mostrarnos la crudeza con que el honor y el resto de las convenciones patriarcales anulan a la mujer, Sor Juana nos anuncia la próxima ruptura de estas a través de la intervención de Castaño: “Vamos a buscarla luego [a Leonor], / que como ella diga nones, / no hará pares con don Pedro” (Cruz, 1976:115).

3.3. La rebelión de doña Leonor contra la autoridad patriarcal

Efectivamente, doña Leonor, que actúa limpia y honestamente durante toda la obra, a pesar de la situación sobre la espada y la pared en que la ponen estos personajes, no da su brazo a torcer ni renuncia a su libertad, decidiendo, cuando piensa que incluso don Carlos la ha abandonado y ya no puede contar siquiera con su apoyo, marcharse a un convento, prefiriendo quedar deshonrada ante su padre antes de aceptar un matrimonio en contra de su voluntad y renunciar a su amor (Montoya, 2007). Los argumentos que utiliza son los de la razón y el sentido común. Ella no puede casarse con don Pedro porque va contra la razón y la naturaleza y sería un engaño:

¿Qué dices Celia? Primero
que yo de don Pedro sea,
verás de su eterno alcázar
fugitivas las estrellas;
primero romperá el mar
la no violada obediencia
que a sus desbocadas olas
[impone] freno de arena;
primero aquece fogoso

²⁰ Su criado Hernando refuerza los planteamientos del honor de don Rodrigo con sus intervenciones: “Harás muy bien, Señor, que la dolencia / de honor se ha de curar con diligencia, / porque el que lo dilata neciamente / viene a quedarse enfermo eternamente” (Cruz, 1976:152).

corazón de las esferas
 perturbará el orden con que
 el cuerpo del orbe alienta;
 primero, trocado el orden
 que guarda naturaleza,
 congelará el fuego copos,
 brotará el hielo centellas;
 primero que yo de Carlos,
 aunque ingrato me desprecia
 deje de ser, de mi vida
 seré verdugo yo mesma (Cruz, 1976:127).

Esta rebelión contra convenciones absurdas y antinaturales con las que se fuerza a la mujer a aceptar a un hombre son las mismas que encontramos en uno de los romances de Sor Juana:

[...]
 Manda la razón de estado
 que, atendiendo a obligaciones,
 las partes de Fabio olvide,
 las prendas de Silvio adore;
 o que, al menos, si no puedo
 vencer tan fuertes pasiones,
 cenizas de disimulo
 cubran amantes ardores:
 que vano disfraz las juzgo
 pues harán, cuanto más obren,
 que no se mire la llama,
 no que el ardor no se note.
 ¿Cómo podré yo mostrarme,
 entre estas contradicciones,
 a quien no quiero, de cera;
 a quien adoro, de bronce?
 [...]
 Que aquesto es razón me dicen
 los que la razón conocen;
 ¿pues cómo la razón puede
 forjarse de sinrazones?
 [...]
 Él es libre para amarme,
 aunque a otra su amor provoque;
 ¿y no tendré yo la misma
 libertad en mis acciones?
 [...]
 Y en fin, cuando en mi favor
 no hubiera tantas razones,
 mi voluntad es de Fabio;
 Silvio y el mundo perdone (Cruz, 1976:18-21).

Por tanto, lejos de asumir el rol tradicional de la mujer sumisa a los deseos masculinos, doña Leonor transgrede y se enfrenta contra las reglas de la sociedad patriarcal a través de la razón.

3.4. Doña Ana: si no puedes vencer a tu enemigo, únete a él

Doña Ana es la otra cara de la moneda. Si doña Leonor era inteligente por ser discreta, la inteligencia de doña Ana consiste en su astucia y capacidad para conseguir lo que quiere mediante tretas y artimañas. Su subversión contra la sociedad patriarcal se realiza de forma muy diferente a la de doña Leonor. Con sentimientos menos nobles y mucho más apegada a lo terrenal, Sor Juana la utiliza para poner en su boca tanto algunas de las ideas de la sociedad de la época, como una crítica del comportamiento de los hombres en contraste con el que se exige de las mujeres: “que aunque sé que ama a Leonor, / ¿qué voluntad hay tan fina/ en los hombres, que si ven/ que otra ocasión los convida/ la dejen por la que quieren?” (Cruz, 1976:45). Esta queda aún más resaltada gracias a la actitud del personaje, en el que Sor Juana realiza una inversión de los roles masculinos y femeninos²¹, pues doña Ana asume comportamientos tradicionalmente masculinos -“Pues alto, Amor, ¿qué vacilas, / si de que puede mudarse/ tengo el ejemplo en mí misma?” (Cruz, 1976:45). La crítica feminista la describe como “una especie de don Juan con faldas” (Montoya, 2007:51), que pierde el interés por su amante una vez que está segura de poseer su amor y pasa automáticamente a buscar a otro galán al que seducir. El desdeñado don Juan (nótese la parodia de la simbología de los nombres)²² es el que la persigue reclamándole sus promesas de matrimonio y no al contrario, como era habitual en el código del honor de la comedia española. Y sus deseos de seducir a don Carlos se acrecientan cuando sabe que está enamorado de otra, de forma que los celos la espolean aún más en su deseo de seducirlo. En definitiva, aunque doña Ana critica la liviandad de los hombres, la asume y decide apuntarse al mismo comportamiento ventajoso. Ella es así

[...] una inversión del personaje femenino de la comedia española porque adquiere libertad al decidir sobre su vida y sus amantes, y además, al ser ella quien desprecia a los hombres, evidencia una peculiaridad de propia de la personalidad asociada a los hombres (Montoya, 2007:51).

Doña Ana supera de esta forma las normas y ejerce su libertad, pero mientras que doña Leonor se enfrenta de frente contra lo que le parece injusto, doña Ana lo hace a

²¹ Esta inversión también se realiza en algunos personajes masculinos, según la crítica feminista, pues a don Juan y a don Carlos se les atribuyen cualidades tradicionalmente consideradas femeninas, llevándose esto al extremo con el disfraz femenino de Castaño (Rabell, 1993; Montoya, 2007).

²² Sor Juana, evidentemente, juega con el mito de don Juan, uno de los preferidos del barroco y materializado en obras como *El burlador de Sevilla* (1630) atribuida a Tirso de Molina. En esta obra, don Juan seduce y engaña a doña Ana de Ulloa, cuya primera aparición en el texto es para acusarle de traición. Sor Juana le da la vuelta a la historia y en su obra será don Juan quien acuse a doña Ana de traición por no cumplir sus promesas de matrimonio.

través de rodeos, de tretas, de engaños y siempre con la vista puesta en su único beneficio.

3.4. Un problema: dos actitudes femeninas

Para recapitular, las dos damas protagonistas de los enredos, además de tener una gran relevancia en el desarrollo de la acción en la obra, representan dos actitudes diferentes ante la sociedad de la época, ante los roles de género y ante las normas del patriarcado. Son iguales en sexo -pues ambas son mujeres-, en estado -pues ambas son nobles- y en capacidad -pues ambas son muy inteligentes. Y las dos quieren ser independientes y decidir su futuro, pero cada una de ellas enfoca la situación de forma diferente: doña Leonor mediante la sinceridad, la honestidad y el enfrentamiento directo, doña Ana mediante el engaño y el egoísmo. Sor Juana, como mujer que buscó y ansió toda su vida la Verdad y el conocimiento, no podía mirar con los mismos ojos las dos actitudes y por eso premia a doña Leonor al final de la obra, que conseguirá lo que ansiaba desde el comienzo de esta: casarse con don Carlos, el hombre al que ama, su alma gemela enamorada de su intelecto según la teoría de las correspondencias como señala Margo Glantz (Glantz, 1995:144). Doña Ana, en cambio, que ha actuado sin escrúpulos y a través del engaño y de la mentira, tendrá que casarse con el hombre al que ha desairado.

4. CONCLUSIONES

En definitiva, no hay un camino racional para la mujer en la sociedad patriarcal del Siglo de Oro. La mujer verdaderamente honesta y sincera sufre y se encuentra un obstáculo tras otro. No importan sus razones ni sus argumentos, pues no son escuchados por los personajes imbuidos en las normas del patriarcado, que se rige por las apariencias y el egoísmo. Más aún, las voces discordantes con el sistema son anuladas y se intenta asfixiar a las mujeres que reclaman de esta forma su libertad. En cambio, la mujer que acepta las convenciones patriarcales, entra en su juego y aprovecha la situación para intentar salirse con la suya mediante tretas y engaños, se convierte en un ser cruel y egoísta, al que no le importa herir a los demás si así consigue su propio beneficio. Sor Juana denuncia así una sociedad que o anula a la mujer o la convierte en un monstruo: “¿por qué queréis que obren bien/ si las incitáis al mal?” (Cruz, 1976:228).

Los enredos, los equívocos y los engaños no son más que el reflejo y la consecuencia de una sociedad donde imperan normas sociales sin sentido que les sirven a unos para aprovecharse de otros, cuando debería estar regida por la búsqueda de la verdad, del conocimiento y por una justicia basada en la razón y en el sentido crítico.

Para concluir, lejos de ser una obra vacía o de divertimento, *Los empeños de una casa* cuestiona los códigos patriarcales y del honor de la sociedad de la época, mostrando cómo afectan a mujeres reales y resaltando cómo el verdadero comportamiento ético, el de doña Leonor y su amado don Carlos, pasa por una actuación y unos valores basados en la sinceridad, en la discreción, en el entendimiento, libertad y e igualdad entre los individuos, pero por encima de todo, en el valor necesario para enfrentarse a lo que es injusto, aunque eso conlleve la más violenta de las transgresiones, como fugarse de casa en el caso de doña Leonor o, como hizo la propia Sor Juana, anteponer el deseo de conocer y de escribir a las reglas de la sociedad de su época.

REFERENCIAS Y BIBLIOGRAFÍA

- Arellano, I, “El honor calderoniano en la comedia de capa y espada”, *Romanische Forschungen* 125 (2013), pp. 331-352.
- Arriaga Flórez, Mercedes, “Sor Juana Inés: la autobiografía encubierta”. *Escritoras y escrituras*. Internet. 18-04-16.
<<http://escritorasyescrituras.com/cv/juanaines.pdf>>.
- Bellini, Giuseppe, “L'umorismo, arma femminista nel teatro di Sor Juana”. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 2008. Internet. 18-03-16.
<<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcm04m2>>.
- Cañas Murillo, J., “Honor y honra en las comedias de Sor Juana Inés de la Cruz”, *Anuario de Estudios Filológicos* XXI (1998), pp. 27-40.
- . “Los recursos del amor en las comedias de Sor Juana Inés de la Cruz”. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. Internet. 18-03-16.
<<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcdv238>>.
- Castañeda, J. A., “*Los empeños de un acaso* y *Los empeños de una casa*: Calderón y Sor Juana, la diferencia de un fonema”, *Revista de Estudios Hispánicos*, 1967, pp. 107-116.

- Chang-Rodríguez, R., “Relectura de *Los empeños de una casa*”, *Revista Iberoamericana*, 44, 104 (1978), pp. 409-419.
- Cruz, Sor J. I. de la, *Obras completas I. Lírica personal*, ed. Alfonso Méndez Plancarte, México: Fondo de Cultura Económica, 1976.
- . *Obras completas IV. Comedias, sainetes y prosa*, ed. Alfonso Méndez Plancarte, México: Fondo de Cultura Económica, 1976.
- . *Respuesta a Sor Filotea*, Málaga, Miguel Gómez ediciones, 2005.
- . *Poesía lírica*, ed. José Carlos González Boixo, Madrid, Cátedra, 2007.
- . *Los empeños de una casa. Amor es más laberinto*, ed. Celsa Carmen García Valdés, Madrid, Cátedra, 2010.
- Domínguez Quintana, R., “La seducción en *Los empeños de una casa* o cómo subvertir los espacios del deseo”, *Ogigia. Revista electrónica de estudios hispánicos*, 7 (2010), pp. 59-71.
- Glantz, M., *Sor Juana Inés de la Cruz: ¿hagiografía o autobiografía?*, México D. F., Grijalbo. Universidad Nacional Autónoma de México, 1995.
- Gonzalbo, Pilar. “Del bueno y del mal amor en el siglo XVIII novohispano”. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 2005. Internet. 18-03-16.
<<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc6w9n9>>.
- González, Aurelio. “Construcción teatral del festejo barroco: ‘Los empeños de una casa’ de Sor Juana”. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 2005. Internet. 18-03-16.
<<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc445z9>>.
- Hernández Araico, Susana. “Problemas de fecha y montaje en ‘Los empeños de una casa’ de Sor Juana Inés de la Cruz”. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 2006. Internet. 18-03-16.
<<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmct72s8>>.
- Martínez-San Miguel, Y., “Saberes americanos: constitución de una subjetividad intelectual femenina en la poesía lírica de Sor Juana”, *Revista de crítica literaria latinoamericana*, XXIV, 49 (1999), pp. 79-98.
- Montoya, M. R., “*Los empeños de una casa* de Sor Juana: Una lectura de la crítica”, *Divergencias. Revista de estudios lingüísticos y literarios*, 5, 2 (2007), pp. 45-6.
- Paz, O., *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*, Barcelona, Seix Barral. Biblioteca Breve, 1990.

Puente-Herrera Macías, F. M. de la, Poner bellezas en mi entendimiento: *Sor Juana Inés de la Cruz y el Primero Sueño*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2015. Tesis doctoral. Directora: Gema Areta Marigó. Disponible en línea en idUS:

<<https://idus.us.es/xmlui/handle/11441/33757>>

Rabell, C. R., “*Los empeños de una casa: una re-escritura femenina de la comedia de enredo del Siglo de Oro español*”, *Revista de Estudios Hispánicos*, 20, (1993), pp. 11-26.

Sabat de Rivers, Georgina. “En busca de Sor Juana”. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 2005. Internet. 15-05-16.

<<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcx06g0>>

Schmidhuber de la Mora, Guillermo. “La primera dramaturga en lengua moderna. Sor Juana Inés de la Cruz”. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 2005. Internet. 18-03-16.

Schmidhuber de la Mora, G., *Hallazgo de una obra perdida de Sor Juana: La gran comedia de La segunda Celestina*, Guadalajara, Jalisco, Universidad de Guadalajara, 2007.

<<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcf4811>>.

Weimer, C. B., “Sor Juana as Feminist Playwright: The Gracioso's Satiric Function in *Los empeños de una casa*”, *Latin American Theatre Review* 26, 1 (1992), pp. 91-98.